BIS
CD-1311 DIGITAL

CANTATAS FROM LEIPZIG
1724

cantatas

Johann Sebastian Bach

Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 65 Sie werden aus Saba alle kommen
BWV 81 Jesus schläft, was soll ich hoffen
BWV 83 Erfreute Zeit im neuen Bunde
BWV 190 Singet dem Herrn ein neues Lied

21

BIS-CD-1311 STEREO DDD **Total playing time: 69'32**

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 21: Leipzig 1724

Cantata No. 65, 'Sie werden aus Saba alle kommen', BWV 65 — 15'47

Kantate zum Epiphaniasfest (6. Jan 1724)

Text: [1] Jesaja 60:6; [2] Hymnus 'Puer natus', 1545; [3-6] anon.; [7] Paul Gerhard, 1647

Corno da caccia I, II, Flauto dolce I, II, Oboe da caccia I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

1. **1. [Chorus].** *Sie werden aus Saba alle kommen...* — **4'25**
   Corno da caccia I, II, Flauto dolce I, II, Oboe da caccia I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)
2. **2. Chorale.** *Die Kön'ge aus Saba kamen dar...* — **0'39**
   Flauto dolce I, II, Oboe da caccia I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)
3. **3. Recitative (Bass).** *Was dort Jesaias vorhergesehn...* — **1'54**
   Continuo (Violoncello, Organo)
4. **4. Aria (Bass).** *Gold aus Ophir ist zu schlecht...* — **2'40**
   Oboe da caccia I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)
5. **5. Recitative (Tenor).** *Verschmähe nicht...* — **1'30**
   Continuo (Violoncello, Organo)
6. **6. [Aria] (Tenor).** *Nimm mich dir zu eigen hin...* — **3'18**
   Corno da caccia I, II, Flauto dolce I, II, Oboe da caccia I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)
7. **7. Chorale*.** *Ei nun, mein Gott, so fall ich dir...* — **1'16**
   Corno da caccia I, II, Flauto dolce I, II, Oboe da caccia I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo) ***Please see notes by Masaaki Suzuki and Klaus Hofmann**

Cantata No. 81, 'Jesus schläft, was soll ich hoffen', BWV 81 — 16'05

Kantate zum 4. Sonntag nach Epiphanias (30. Jan 1724)

Text: [1-3, 5, 6] anon.; [4] Matthäus 8:26; [7] Johann Franck, 1653

Flauto dolce I, II, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

8 **1. Aria (Alto).** *Jesus schläft, was soll ich hoffen?...* — **4'24**
Flauto dolce I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)

9 **2. Recitative (Tenor).** *Herr, warum trittest du so ferne?...* — **1'11**
Continuo (Violoncello, Cembalo)

10 **3. Aria (Tenor).** *Die schäumenden Wellen von Belials Bächen...* — **3'02**
Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

11 **4. Arioso (Bass).** *Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?* — **1'02**
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)

12 **5. Aria (Bass).** *Schweig, aufgetürmtes Meer!...* — **4'49**
Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

13 **6. Recitative (Alto).** *Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort...* — **0'21**
Continuo (Violoncello, Cembalo)

14 **7. Chorale.** *Unter deinen Schirmen...* — **1'08**
Flauto dolce I, II, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)

Cantata No. 83, 'Erfreute Zeit im neuen Bunde', BWV 83 — 18'47

Kantate zum Fest Mariæ Reinigung (2. February 1724)

Corno I, II, Oboe I, II, Violino concertato, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

Text: [1, 3 ,4] anon.; [2] Lukas 2:29-31; [5] Martin Luther, 1524

15 **1. Aria (Alto).** *Erfreute Zeit im neuen Bunde...* — **6'49**
Corno I, II, Oboe I, II, Violino concertato, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Organo)

16 **2. Aria [+Recitative] (Bass).** *Herr, nun lässest du deinen Diener...* — **4'02**
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Orgâno)

17 **3. Aria (Tenor).** *Eile, Herz, voll Freudigkeit...* — **6'25**
Violino concertato, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Organo)

18 **4. Recitative (Alto).** *Ja, merkt dein Glaube...* — **0'35**
Continuo (Violoncello, Organo)

19 **5. Chorale.** *Er ist das Heil und selig Licht...* — **0'46**
Corno I, II, Oboe I, II, Violino concertato, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Organo)

Cantata No. 190, 'Singet dem Herrn ein neues Lied', BWV 190 — 17'34

Kantate zum Neujahr (1. Jan 1724)

Text: [1] Psalmen 149:1 & 3 / 150:4 & 6 / Martin Luther, 1529; [2-6] anon.; [7] Johann Hermann, 1591

Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, III, also Oboe d'amore, Fagotto, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

20 **1. Chorus*.** *Singet dem Herrn ein neues Lied!...* — **4'40**

Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, III, Fagotto, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabbasso, Organo)

***Reconstructed by Masato Suzuki – please see notes by Masaaki Suzuki and Klaus Hofmann**

21 **2. Chorale and Recitative* (Bass, Tenor, Alto).** *Herr Gott, dich loben wir...* — **1'29**

Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)

***Reconstructed by Masaaki Suzuki – please see notes by Masaaki Suzuki and Klaus Hofmann**

22 **3. Aria (Alto).** *Lobe, Zion, deinen Gott...* — **2'50**

Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabbasso, Organo)

23 **4. Recitative (Bass).** *Es wünsche sich die Welt...* — **1'21**

Continuo (Violoncello, Organo)

24 **5. Aria (Duet) (Tenor, Bass).** *Jesus soll mein alles sein...* — **3'34**

Violino solo, Continuo (Violoncello, Organo)

25 **6. Recitative (Tenor).** *Nun, Jesus gebe...* — **1'40**

Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabbasso, Organo)

26 **7. Chorale.** *Laß uns das Jahr vollbringen...* — **1'47**

Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)

Bach Collegium Japan chorus & orchestra
directed by **Masaaki Suzuki**

Vocal Soloists: **Robin Blaze**, counter-tenor; **James Gilchrist**, tenor; **Peter Kooij**, bass

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC
Special thanks to Kobe Shoin Women's University.
Tuner: Toshihiko Umeoka

Bach Collegium Japan

Soloists (*) / Chorus

Soprano: . . . . . Yoshie Hida, Mihoko Hoshikawa, Naoco Kaketa, Mikiko Suzuki

Alto: . . . . . **Robin Blaze***, Tamaki Suzuki, Yukie Tamura, Sumihito Uesugi

Tenore: . . . . . **James Gilchrist***, Eriya Itabashi, Jun Suzuki, Yosuke Taniguchi

Basso: . . . . . **Peter Kooij***, Daisuke Fujii, Tetsuya Oi, Chiyuki Urano

Orchestra [Natsumi Wakamatsu, leader]

Tromba I: . . . . . Toshio Shimada
Tromba II: . . . . . Osamu Kumashiro
Tromba III: . . . . . Ayako Murata

Timpani: . . . . . Maarten van der Valk

Corno da caccia (Horn) I: . . . . . Thomas Müller
Corno da caccia II: . . . . . Olivier Darbellay

Flauto dolce (Recorder) I: . . . . . Akimasa Mukae
Flauto dolce II: . . . . . Koji Ezaki

Oboe / Oboe d'amore / Oboe da caccia: . . . Masamitsu San'nomiya [1st]
Koji Ezaki [BWV 190 & 65: 2nd]
Atsuko Ozaki [BWV 190: 3rd / BWV 81, 83: 2nd]

Violino I: . . . . . Natsumi Wakamatsu, Takeshi Kiriyama, Yuko Takeshima

Violino II: . . . . . Azumi Takada, Yuko Araki, Kaori Toda

Viola: . . . . . Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Continuo

Violoncello: . . . . . Hidemi Suzuki, Mime Yamahiro
Contrabbasso: . . . . . Seiji Nishizawa
Fagotto: . . . . . Kiyotaka Dohsaka
Cembalo: . . . . . Masaaki Suzuki
Organo: . . . . . Masaaki Suzuki, Naoko Imai

Sie werden aus Saba alle kommen, BWV 65

(All they from Sheba shall come)

At Epiphany, the manifestation of Christ to the Magi, which is celebrated on 6th January in Western Christianity, the gospel reading – and usually also the sermon – is about one of the most folk-tale-like episodes of the Christmas story: the Wise Men from the East who, following the star, find the 'new-born King of the Jews' in the stable in Bethlehem, worship the Christ child and offer him gold, incense and myrrh (Matthew 2, 1-12). The legend has variously turned the Wise Men into Magi, astrologers and even into kings, has given them the names Caspar, Melchior and Balthasar – in which guise, to this day, they travel from house to house in many parts of Europe, singing, one of them traditionally with a blackened face to suggest his African origins. The lesson that is read during the church service on that day is excellently suited in this context, and may even have encouraged such customs. It is a vision of the prophet Isaiah (Isaiah 60, 1-6): one day the heathen peoples will come from afar and turn to God. 'Sie werden von Saba alle kommen' ('All they from Sheba shall come'), it concludes, 'Gold und Weihrauch bringen und des Herren Lob verkündigen' ('they shall bring gold and incense; and they shall shew forth the praises of the Lord'). 'Sheba' represents a faraway, legendary country somewhere in the south-west of Arabia, but ultimately means 'from all over the world'.

Bach's cantata was composed for 6th January 1724. The author of the text – whose identity, as unfortunately is so often the case, is unknown – demonstrated that he was theologically competent and poetically skilful. He combines epistle and gospel, placing at the beginning the Old Testament prophecy: 'Sie werden aus Saba alle kommen…' ('All they from Sheba shall come…'), and then reveals the fulfilment of the prophecy – not, admittedly, by means of the extensive gospel text, but rather by a song strophe in the folk style: 'Die Könige aus Saba kamen dar, Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar. Alleluja' ('The kings came from out of Sheba, and laid there Gold, incense and myrrh, Halleluia' – after the Latin 'Puer natus in Bethlehem'). The continuation of this train of thought is that the Christian should take his metaphorical place in the stable in Bethlehem alongside the Wise Men and present his gift. This gift is not of material value, however, for it is his heart; he is giving himself: 'Nimm mich dir zu eigen hin, nimm mein Herze zum Geschenke' ('Take me as your own, take my heart as a gift'; sixth movement).

On the basis of this text, Bach created one of the most beautiful of his Christmas cantatas. With astonishing sureness of touch he combines high art with the folk style. Nowhere does he allow any doubt concerning the seriousness and profundity of the theological messages. At the same time, however, he does full justice to the expectations of the lay theologians; it is as though he were adding colour to the biblical images. The use of horns (which at that time were still relatively unusual in church music), oboi da caccia (also a novelty in the sound world of the era) and recorders lends the opening chorus a slightly exotic character – without, however, forcing the actual musical artistry into a subservient position. Indeed, quite the opposite is true: as the movement progresses, Bach lays bare his artistry as a composer of fugues. Then, however, we quite simply come to the popular song strophe about the 'Königen aus Saba' ('The kings came from out of Sheba'). The bass aria 'Gold aus Ophir ist so schlecht' ('Gold from Ophir is too poor', fourth movement) once again has a hint of exoticism owing to its unusual scoring for two oboi da caccia. 'Ophir', a country whose identity cannot be identified with certainty but from which the Jewish King Solomon once acquired huge amounts of gold (1 Kings 9, 28) is here equated by the poet with the similarly legendary land of 'Sheba'. In the heartfelt, dance-like tenor aria 'Nimm mich dir zu eigen hin' ('Take me as your own'; sixth movement), the colourful, 'oriental' wind instruments are again heard to full effect.

In Bach's score, the final chorale lacks a text. It is probable that he intended the tenth strophe of the song *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (*I have, in the heart and mind of God…*) by Paul Gerhardt (1647): 'Ei nun, mein Gott, so fall ich denn getrost in deine Hände' ('Now, my God I fall consoled into your embrace') – the confession and expression of unlimited faith in God.

Jesus schläft, was soll ich hoffen, BWV 81

Jesus is sleeping, what shall I hope for

In terms of both text and music, Bach's cantata for the fourth Sunday after Epiphany is wholly determined by the gospel that is traditionally read on that day and then explained by the

preacher. It is the story of the quietening of the storm according to Matthew 8, 23-27: Jesus and his disciples are travelling across the sea; he himself is asleep. A storm arises, and the ship is covered with waves. Greatly distressed, the disciples wake Jesus. He, however, 'arose, and rebuked the winds and the sea; and there was a great calm'. This episode, which is also related by Mark and Luke, has caught the imagination of many artists through the centuries, and evidently inspired Bach and his unknown text author as well. With this cantata, for 30th January 1724, the Cantor of St. Thomas comes strikingly close to the operatic genre, and thus also to a stylistic level that had been decisively banned from church music in Leipzig. It may therefore be the case that this work provided the more conservative members of what Bach described in 1730 in a letter to his old friend Georg Erdmann as 'the wondrous authorities who have but little devotion to music' with their first bone of contention. We know nothing, however, about the reactions in Leipzig to Bach's sacred music.

Bach's cantata consists essentially of a dramatic sequence of scenes. At the beginning there is an idyll: Jesus is asleep, the boat is gliding across calm waters. The gentle sound of recorders determines the sound image: the vocal line and the strings seem to be holding back, 'in order not to wake Jesus'. This, however, proves quite literally to be the calm before the storm: apprehension starts to blend in, with sighing figures and pauses in the wind and string parts, and questions in the vocal line. Jesus sleeps on: he does not react or take any action; what hope remains in the face of death? The text author manages almost imperceptibly to reinterpret the perilous situation on the ship as a reflection of the problems faced by Christians in his own time.

In the second aria (third movement), Bach lets loose the powers of nature. Now the waves foam, the storm rages; and behind it all stands Belial, the epitome of evil, Satan. Amid all the wild activity, however, the Christian stands firm, like a rock; this, too, is shown with great flexibility by Bach, who asks the tenor to maintain his long-held, high notes against all the turmoil in the strings.

Now the scene changes again: Jesus enters. As usual, he is represented by a bass voice. In an arioso accompanied just by the continuo (fourth movement), a strictly imitative, often canon-like piece of writing, he literally reproaches the disciples (and thus also the Christians of his own era): 'Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?' ('Why are ye fearful, O ye of little faith?'; Matthew 8, 26). And then he takes action: in the following aria (fifth movement) the sea again rises up and Jesus commands it to be still – and indeed, there are moments at which Bach's wild, turbulent music falls silent.

A brief alto recitative (sixth movement) leads into the final chorale, and this seems to formulate the quintessence for the Christians of the time: 'Unter deinen Schirmen bin ich vor den Stürmen aller Feinde frei' ('Beneath your protection I am free of the storm'). With the beautiful, simple final strophe by Johann Franck (1653) to a melody by Johann Crüger (1653) – well-known from Bach's motet *Jesu, meine Freude* – Bach leads his listeners back into the more familiar world of undramatic, meditative music for church services.

Erfreute Zeit im neuen Bunde, BWV 83

Blessed time of the new covenant

The Lutheran church also adopted three Lady Days from the pre-Reformation tradition, and in Leipzig at Bach's time these were still celebrated: The feast of the Purification of the Virgin (commonly known as Candlemas) on 2nd February, the Annunciation on 25th March and the Visitation of Mary on 2nd July. For the feast of the Purification, for which the present cantata is intended, the gospel (Luke 2, 22-32) is about the Jewish custom of the purification of the mother and the presentation of the infant in the temple (here Mary and Jesus): at the centre of the tale, however, stands the figure of the elderly, devout Simeon, to whom God has promised that he will not die until he has seen the Messiah, who takes Jesus in his arms in the temple and strikes up a song in praise of God: 'Lord, now lettest thou thy servant depart in peace according to thy word, for mine eyes have seen thy salvation, which thou hast prepared before the face of all people; a light to lighten the Gentiles, and the glory of thy people Israel.' Traditionally, the interpretation of the gospel text draws our gaze from the figure of Simeon to the character of the individual Christian and his actual death, and draws the conclusion that anyone who has embraced the Saviour in his arms and his heart can look forward with confidence to death.

Bach's unknown text author – evidently a profound theologian – follows the same course. The opening aria praises the 'new covenant' established by Jesus between God and

mankind, in which faith, in anticipation of joy, looks forward to death. The second movement quotes Simeon's song of praise and explains it in the following manner: death, however terrible it may appear to us, is the point of entry into eternal life. The following aria (third movement) encourages us – in close association with Hebrews 4, 16, to accept death joyfully, promising comfort and mercy, and urges us to pray. The recitative (fourth movement) endeavours to dispel our doubts and refers to Jesus as the 'helle Licht' ('bright light') that is also alluded to in the concluding chorale. This is the final strophe of the song *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (*In Peace and Joy I now depart*; Martin Luther, 1524, after the *Nunc dimittis*, Simeon's song of praise), which even now is heard on this day in the Protestant church.

Bach's orchestra for this festive occasion calls for additional brass players – two horns. The most prominent rôle, however, is assigned to the solo violin, which in the two *da capo* arias for the alto (first movement) and tenor (third movement) stands out as a *concertante* instrument. The opening aria, 'Erfreute Zeit im neuen Bunde' ('Blessed time of the new covenant'), is based on a dance model and is in fact an allemande of recognizably instrumental character, even though it is provided with a vocal line; it has clear points of contact with the theme of the allemande from the *French Suite in G major*, BWV 816, which was also composed in this period. In 1739 Johann Mattheson, the leading German musicologist of Bach's time, aptly characterized this dance as follows: 'The allemande... is a broken, serious and well structured harmony that creates an image of a satisfied or contented spirit who takes delight in good order and peace'. By the term 'broken harmony' ('gebrochene Harmonie') he means broken chords, as found in the solo violin part; the keywords 'serious', 'satisfied' and 'contented', along with the other indications of the dance's character, correspond perfectly to the restrained form of joyfulness that is the underlying emotional state of Bach's aria. In the middle section, to the words 'Wie freudig wird zur letzten Stunde die Ruhestatt, das Grab bestellt' ('How joyfully, at the final hour, is the quiet place, the waiting grave'), Bach creates the sound of death's bells in the solo violin part: the bell imitation is achieved by a bariolage effect, the alternation of stopped and open strings.

The second movement makes a logical division between the realm of the gospel quotation (in which the words of Simeon are heard) and, embodied by the solo bass, the words of the *Nunc dimittis* recited in the traditional 8th psalm tone, accompanied by a skilfully written, two-part structure (for long stretches set out in canon) from the violins, the violas and the continuo group, and the sermon-like explanations in the style of a recitative.

Like the opening alto aria, the tenor aria 'Eile, Herz, voll Freudigkeit' ('Hurry, heart full of rejoicing'; third movement) resembles a type of dance, in this case the gavotte. Johann Mattheson pointed out: 'The emotion it conjures up is really one of most exultant joy'. This, moreover, corresponds perfectly and entirely to the textual content of the movement.

The last recitative and concluding chorale require no commentary. As so often, Bach ends his cantata with a simple, four-part hymn setting and thereby draws the congregation, silently singing along, into his work of art.

Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 190

(Sing unto the Lord a new song)

It was the custom of the Baroque era to greet each new year in a festive manner.And this is exactly what Bach did, on 1st January 1724, the first New Year after he assumed his duties in Leipzig, with the cantata *Singet dem Herrn ein neues Lied* (*Sing unto the Lord a new song*). Those who attended church in Leipzig will have expected nothing less from their new cantor; but one can imagine how surprised and overwhelmed they must have been by this cantata, and in particular by its opening chorus: such grandiose music for the New Year had surely never been heard in Leipzig before. In the opening movement, Bach requires (in addition to the choir and string orchestra) trumpets, timpani and a woodwind quartet consisting of three oboes and a bassoon; he also allowed the vocal lines and instruments to compete in a multitude of constantly changing combinations of nuance and thematic material. All the same: Bach's surviving manuscripts only provide us with an approximate, incomplete picture. Bach's score has only been preserved in fragmentary form; the first two movements are missing. And of the parts that were used for the performance in 1724, those for the three trumpets, timpani, the three oboes, viola and basso continuo have also gone astray; only the vocal parts and the first and second violin parts, therefore, are present. For the first two movements,

which are missing from the manuscript score, these are thus the only surviving sources.

These losses, which are much to be regretted, can probably be traced back to Bach himself and to a performance of the cantata in revised form to mark the 200th anniversary of the Augsburg Confession in 1730. That new version – as is shown by surviving copies of the text – was a so-called 'parody' (*Singet dem Herrn ein neues Lied*, BWV 190a): the music was by and large the same, but the recitatives and arias were provided with different texts – indeed the recitatives were recomposed – and the final chorale was replaced by another hymn. It seems that Bach, in order to minimize the copying that would be needed, simply removed the pages containing the first two movements from the old score and inserted them into the new one, and that similarly he took the instrumental parts that are now missing from the 1724 edition and re-used them in slightly modified form. Unfortunately the revised version from 1730 has also been lost and with it all of the materials, score and parts, that had been taken from the 1724 score. This means that the first and second movements of this cantata are, strictly speaking, unperformable: at the very least, they require reconstruction involving considerable creative input if they are to be resurrected. In the first movement the trumpets, timpani, oboes, bassoon, viola and continuo must be added, and in the second movement – in which the trumpets and timpani were probably silent – at least the continuo part must be provided (the viola, like the two violin parts, evidently just supported the choir, whilst the woodwind, if they played at all, would have followed the choral lines).

Especially with regard to the opening chorus, therefore, the task that confronts us is by no means an easy one, but at the same time it is an extremely tempting challenge. Since the beginning of the twentieth century, attempts to reconstruct the lost original have been made by experts in the music of Bach such as Bernhard Todt (1904), Walther Reinhart (1948), Olivier Alain (1971) and Diethard Hellmann (BWV 190a, 1972). This recording by the Bach Collegium Japan is based on a new attempt to come closer to the original, a reconstruction by Masato Suzuki.

The text of the opening chorus focuses entirely upon praise and thanks. It is based on verses from Psalms 149 and 150, assembled in a manner that closely resembles that found in the well-known motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 225); and here, as in the motet, Bach felt the need to set these words – which deal with his most fundamental task, singing and playing to the glory of God – with all the artistic means at his disposal. The word 'loben' ('praise') is constantly emphasized by small-scale or large-scale coloraturas, and thereby assumes central significance: 'Die Gemeine der Heiligen soll ihn loben' ('Sing... his praise in the congregation of Saints'), 'Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen' ('Praise him with with the timbrel and dance: praise him with stringed instruments and organs'), 'Alles, was Odem hat, lobe den Herrn' ('Let everything that hath breath praise the Lord'). Bach expands and further intensifies this message by introducing into all this jubilant music-making the first two lines ('Herr Gott dich loben wir; Herr Gott, wir danken dir' ['Lord God we praise thee; Lord God we thank you']) from Martin Luther's new German version (1529) of the old *Te Deum laudamus*, with its archaic melody quoted as a mighty cantus firmus from the choir in unison – as though the entire congregation were joining in, in agreement.

The chorale quotation serves to link the first and second movements in an unusual way. Here the chorale lines are repeated in four choral sections – now in four parts. These are separated by recitatives for the solo voices (bass, tenor and alto), and they now reveal why praise and thanks are given to God on this New Year's Day: for the promise of new fortune, new blessing and new mercy, for His goodness in the past year, for the preservation of the land and the city from economic woes, pestilence and war.

This is followed by an alto aria which once again urges us to praise God, a dance-like piece with a strikingly large instrumental contribution. It has been suggested on various occasions that this might be an arrangement of a secular composition from around 1720, from Bach's period as court conductor at Köthen.

If the first three movements are, so to speak, dedicated to the New Year festival, the bass recitative (fourth movement) marks the point at which the cantata turns its attention to the traditional sermon of the day, in the framework of the Christmas feast: the gospel story of the naming of Jesus (Luke 2, 21): in the new year, the Christian places his life under the protection and guidance of Jesus and, as is stated at the end of

the text, '[fängt] dieses Jahr in Jesu Namen an' ('[can] begin this year in the name of Jesus'). The following duet for tenor and bass, 'Jesus soll mein alles sein' ('Jesus shall be my all'; fifth movement) is a hymn expressing the most heartfelt love for Jesus; the name Jesus starts each of the six lines of verse. Bach's score does not explicitly name a solo instrument, but it is probable that the oboe d'amore was intended: Bach was especially fond of using this instrument with texts concerning love, in this case the love of the Christians for Jesus.

The tenor recitative with its festive string accompaniment (sixth movement) requests Jesus's blessing for the new year for the Saxon ruler ('sein Gesalbter' ['his anointed '']) – King and Duke Augustus the Strong – and for his family ('Stamm und Zweige' ['both trunk and twig']), for the church, school, clergy and communities, for the council and the courts and for the citizens of Leipzig, for peace and honesty in the city.

The concluding chorale (with a strophe from *Jesu, nun sei gepreiset* [*Jesus, now be praised*] by Johannes Herman, 1591) seems to bring together the opening and closing concepts of the cantata, and associates the exhortation to praise God and give thanks with a prayer for God's care in the new year. Once again, Bach calls upon the entire orchestra to accompany the choir, and he ends each individual line of verse with a festive flourish from the trumpets and timpani.

© Klaus Hofmann 2002

PRODUCTION NOTES

Sie werden aus Saba alle kommen, BWV 65

The only surviving material for this cantata is the full score in Bach's own hand; the original parts have been lost. One of the major problems as far as the interpretation of this work is concerned is the absence of a text to which the final chorale should be sung. The tenth verse of *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (1647) by Paul Gerhardt, however, which appears in the space below the chorale in the full score – probably in the hand of Carl Friedrich Zelter, conductor at the Singakademie in Berlin – seems entirely appropriate to this context, and we therefore decided to use it for this purpose.

Jesus schläft, was soll ich hoffen, BWV 81

The principal surviving materials relating to this cantata are the full score in Bach's own hand and the original parts, together with the vocal texts that were printed to be handed out among the congregation. These texts include those of six cantatas, among them BWV 83, also heard on this CD. Among the parts, the continuo parts include one transposed for organ and one untransposed part with figuring attached, suggesting that a harmony instrument of some type was used. A harpsichord is used in the present performance.

Considering that numerals do not appear in the tenor recitative that constitutes the second movement, it is not inconceivable that the harpsichord was absent from this piece. But, since the tenor melody appears in this piece, there are no problems involved in performing the harmony even in the absence of figuring, and we decided therefore to include the harpsichord throughout the work on this occasion.

The word *Felsen* ('rock') in the passage 'Ein Christ soll zwar wie Felsen stehn' in the third movement, Aria, appears in Bach's manuscript as *Wellen* ('waves'). But the expression 'like waves' seems inappropriate for conveying the notion of Christ standing upright in the midst of billowing waves, and 'like a rock' as appears on many occasions in the Bible is surely correct. Ulrich Leisinger, editor of the *Neue Bach-Ausgabe* (New Bach Edition), writes in his commentary to this work that it seems likely that this was an error that appeared in the source from which Bach copied the text, and in accordance with his recommendation we have therefore decided to sing *Felsen* rather than *Wellen*.

Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 190

First movement

Cantata No. 190 has a special significance for all specialists in the music of Bach. Although it should be one of the most joyous of the New Year cantatas, it has been handed down in a severely damaged form, with most of the introductory chorus in the first movement and most of the instrumental parts of the second movement missing. If nothing had survived in any form, we would no doubt be prepared to resign ourselves to its loss. But, as things stand, we have some extremely full vocal parts but, for the orchestra, just two violin parts. Thus one finds oneself constantly in doubt as to whether or not it is

possible to perform the work at all. It is worth observing in this connection that neither Gustav Leonhardt nor Nikolaus Harnoncourt include this work in their recorded editions of the complete cantatas.

As far as the Bach Collegium Japan's series is concerned, our approach has been that, in the case of works that have been handed down in incomplete form, it is likely to be closer to Bach's intentions to attempt a recreation of a work than to perform it in its incomplete form. On the basis of this approach, what we have done is, for example, to reconstruct the *obbligato* parts as they might have sounded in the arias from the cantatas BWV 37, 162, 166 and 181. But in the case of BWV 190, any attempt to perform the work would require a large-scale restoration process incomparably more extensive in scale than that involved in reconstruction of the *obbligato* instrumental parts in these arias. Nevertheless, as I gazed upon the wonderful extant vocal parts and the various figures scattered through the violin parts, I increasingly began to feel that it would indeed be possible to restore the work using the surviving elements, and I made up my mind to give it a go. As Klaus Hofmann states in his commentary to the work, many people have attempted to restore the work since the early 20th century, and Ton Koopman in particular has recently recorded his own attempt at restoration. But for the present restoration I determined to produce a version unique to the Bach Collegium Japan without reference to any edition apart from that of Diethard Hellmann. I entrusted the task of restoring the first movement to my son, Masato Suzuki, and I restored the second movement myself.

Any attempt to restore the work must begin with a clear grasp of how BWV 190 has been transmitted. The principal surviving materials are the following:

(1) The complete full score in the composer's own hand, although comprising only the third to the seventh movements. (Mus. ms. Bach P 127)

(2) Imperfect original parts for soprano, alto, tenor, bass and first and second violins. (Mus. ms. Bach St 88. The violin parts are not those that would have been used by the principal players but 'Dublette' parts, i.e. copies of the principal parts used by the rank-and-file players.)

Creation of the work and history of transmission of related materials

On the basis of the watermarks visible in the extant materials, it is clear that the work was first performed in the New Year of 1724.

The aria sections and the recitatives of the cantata were revised on the occasion of the service held on 25th June 1730 to commemorate the 200th anniversary of the Augsburg Confessional, and the chorus section was performed unchanged (BWV 190a). Part of the original score of BWV 190 and the instrumental parts were used as they were on that occasion, but for some reason they appear to have been lost immediately after the performance.

Possibilities and methods for the restoration of the first movement

Any attempt to reconstruct a performance of the first movement has initially to overcome the problem of instrumentation. The instrumentation appears following the title on the cover of the extant violin part and is indicated as follows:

In Fest: Circumcis: Domin, / Jes: Christi / Singet dem Herrn ein neues Lied etc. / â / 4 Voc.: / 3 Clarini / é Tamburi / 3 Hautbois / Baßouno / 2 Violini / Viola / con / Continuo / di Sign: / JS Bach

It is thus clear that, in addition to the standard four-part choir, three-part strings and continuo, we have three trumpets and timpani, three oboes, and bassoon, each with their own individual parts. There are only a few cantatas in which three oboes are required. But the second and third oboe parts contain passages that go below middle C, the lowest note on oboes in Bach's day, and it seems possible therefore that these parts were actually intended to be played by oboe d'amore or oboe da caccia. In this performance, however, we have taken Bach's instrumentation as indicated in the violin part at face value and have employed three oboes.

Careful analysis conducted during the restoration process of the extant musical elements indicates that the following motifs can be used effectively:

a) A four-bar theme at the beginning of the vocal part: this can be used similarly in each of the instrumental sections. Moreover, it corresponds to the fugal theme that appears in bar 87. The rhythmic pattern in the third bar can be freely repeated.

b) The repeated notes that appear in the third bar of the violin part which constitute an element connected with the fugal theme.
c) The figure appearing in bars 7 and 8 of the violin part which can similarly be combined with the third bar of the theme. This figure is repeated sequentially from the ninth bar.
d) The figure appearing in bars 18 and 19 of the violin part which can be used from the beginning of the theme as a countermelody.

The overall harmonic structure can be fairly clearly surmised, but, after the appearance of the *Te Deum* melody in bar 79, the music in bars 82 and 83 is difficult to fathom. But, on the basis of the surviving violin part, one can only conclude that bar 82 is in B minor while bar 83 is in B major, the dominant of E minor. This means that the fugue beginning at the start of bar 87 must inevitably appear in B minor.

As regards the structure of the fugue section, Masato Suzuki, who was responsible for the restoration, took it upon himself to introduce the theme in several places apart from those where the theme appears in the vocal parts. The theme thus also appears in the trumpets from bar 99 and in the continuo from bar 120, and from bar 123 the fugal theme is introduced in A major together with the choral unison in the second half of the *Te Deum* melody. Bach would surely have found it quite natural to combine these two elements.

It is impossible to say, of course, whether this restoration is in line with Bach's own intentions. Moreover, whether or not it is effective in terms of performance of the cantata as a whole must be left up to listeners to decide. But I should add that almost all the individual parts that appear in this restoration are based on figures created by Bach himself that are present in the extant vocal parts and two violin parts.

Second movement

The second piece incorporates a recitative section within a simple four-part *Te Deum* chorale. It seems likely therefore that instruments were combined with the choir in the choral sections. We omitted the three oboes and trumpets because of their unsuitability for combination with the choral parts in terms of pitch range and melodic figuration. The recitative is supplemented by continuo alone (this style is known as *secco recitativo*).

Fifth movement

The aria constituting the fifth movement is a duet for tenor and bass, but it is unclear as to which instrument would have played the *obbligato* part here. This movement is not included in the extant violin part, but since this part was not that used by the violin soloist or by one of the leading players, the possibility remains that the part may have been played by the violin. The fact that the lowest pitch in this part does not go any lower than the A below middle C means that the oboe d'amore is another possibility, but my own impression is that the melodic line is more appropriate to a stringed instrument, and we therefore decided to perform the part on the violin.

© Masaaki Suzuki 2003

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

The **Bach Collegium Japan** is an orchestra and choir formed in 1990 by Masaaki Suzuki. The orchestra consists of Japan's leading specialists in performance on period instruments. The ensemble strives to present ideal performances of Baroque religious music, especially the work of Johann Sebastian Bach, and to obtain a wider audience for this music. Every effort is made to follow the performance practice of the age from which the music dates; the orchestra employs the most appropriate instrumentation for each programme and strives to recreate the tonal quality that characterized the Baroque era, whilst the choir adopts a clear and dramatic expressive character that emphasizes the verbal nuances of the German language.

The ensemble made its début in April 1990, and since 1992 it has been giving regular concerts featuring Bach's church cantatas at the Casals Hall in Tokyo and the chapel of

Kobe Shoin Women's University. The ensemble shifted its base of operations to the Kioi Hall in 1997, and in 1998 to the Tokyo Opera City Concert Hall, where it now presents regular concerts.

In addition to a busy schedule of concerts within Japan, the ensemble also gives frequent performances overseas. Since appearing in 1997 at the St. Florent-le-Vieil Music Festival, the ensemble has been making regular appearances at music festivals in Israel and throughout Europe. During the Bach Year in 2000, the ensemble was invited to appear at the Santiago Music Festival in Spain, the Leipzig Bach Music Festival in Germany and the Melbourne Music Festival in Australia. Its performances on all these occasions were highly successful and were regarded as the high points of these festivals. In Japan, the ensemble appeared as the main artists in the 'Bach 2000' series at the Suntory Hall in Tokyo.

Since making its recording début in 1995, the Bach Collegium Japan has recorded extensively for BIS. The Bach cantata series has been received to high acclaim both in Japan and internationally. In 1999, the ensemble's recordings of both the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were nominated for awards by the British *Gramophone* magazine, and both were selected as the magazine's 'Recommended Recordings' of these two works. In 2000, the recording of the *St. John Passion* was awarded the top prize in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, eventually graduating with a soloist's diploma in both instruments. He then began working as a soloist from his base in Japan, giving frequent performances in Europe and engaging in annual concert tours, especially in the Netherlands, Germany and France. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

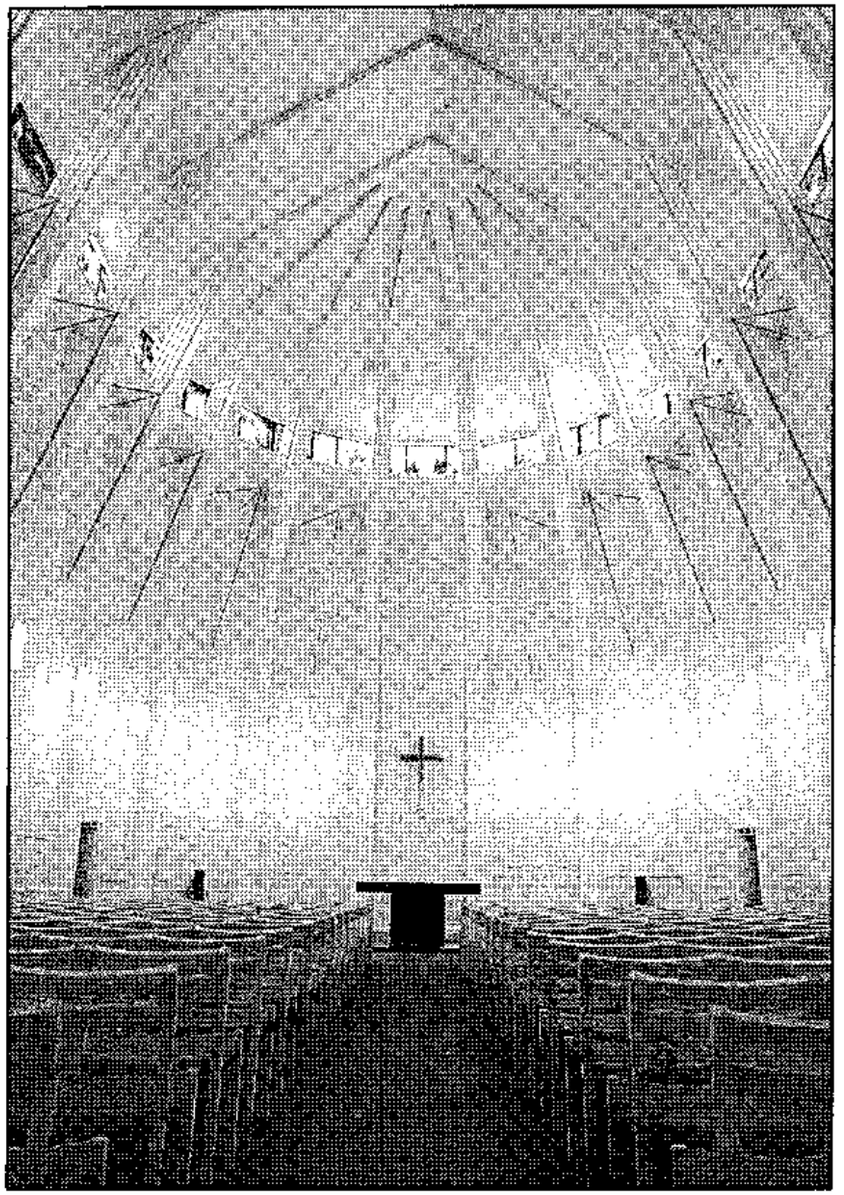
While working as a solo harpsichordist and organist, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord.

Robin Blaze, counter-tenor, read music at Magdalen College, Oxford, and won a post-graduate scholarship to the Royal College of Music where he studied with assistance from the Countess of Munster Trust. He subsequently joined the choir of St. George's Chapel, Windsor. He currently studies under Michael Chance and Ashley Stafford. He performs as a recitalist and has appeared extensively in opera and oratorio, and his busy concert schedule has taken him to Europe, South America, Australia and Japan, working with distinguished conductors in the early music field.

The tenor **James Gilchrist** began his working life as a doctor, turning to a full-time career in music in 1996. In recital he has sung works by Grainger, Britten, Quilter and Tippett, and he regularly works in partnership with the pianist Anna Tilbrook. Operatic performances have included Quint in Britten's *Turn of the Screw*, Ferrando in *Così fan tutte*, Scaramuccio in Strauss's *Ariadne auf Naxos* and Hyllus in Handel's *Hercules*. A keen exponent of contemporary music, he has performed in the premières of works by Knut Nystedt, Tavener and Helen Ottoway. Recent concert appearances have included *Acis and Galatea* at the BBC Proms with the Academy of Ancient Music, and Bach cantatas with the Monteverdi Choir and Orchestra in their celebrated Bach Pilgrimage under Sir John Eliot Gardiner.

Peter Kooij, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However, he started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and in 1980 he obtained a diploma

for solo performance. Peter Kooij is a regular performer at the most important festivals in Europe. He has also sung in Israel, South America and Japan with Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.



Kobe Shoin Women's University Chapel

Sie werden aus Saba alle kommen, BWV 65

Am Epiphanias- oder Erscheinungsfest, das in der westlichen Christenheit am 6. Januar begangen wird, handelt das Evangelium, und damit üblicherweise auch die Predigt, von einer der volkstümlichsten Episoden der Weihnachtsgeschichte: von den Weisen aus dem Morgenlande, die, dem Stern folgend, den „neugeborenen König der Juden" im Stall zu Bethlehem finden, das Jesuskind anbeten und ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe darbringen (Matthäus 2, 1-12). Die Legende hat sie teils zu Magiern, Sterndeutern und auch zu Königen gemacht, ihnen die Namen Kaspar, Melchior und Balthasar gegeben, und als solche ziehen sie in manchen Gegenden Europas bis heute singend von Haus zu Haus, einer gewöhnlich mit geschwärztem Gesicht afrikanische Herkunft andeutend. Die Epistel, die an diesem Tag im Gottesdienst gelesen wird, paßt vortrefflich zu alledem und mag solcherlei Brauchtum noch befördert haben. Sie ist eine Vision des Propheten Jesaja (Jesaja 60, 1-6): Dereinst werden die heidnischen Völker von weither kommen und sich zu Gott bekehren. „Sie werden von Saba alle kommen", heißt es abschließend, „Gold und Weihrauch bringen und des Herren Lob verkündigen". „Saba" steht für ein fernes, legendäres Land irgendwo im Südwesten Arabiens, meint aber letztlich: aus aller Welt.

Bachs Kantate entstand zum 6. Januar 1724. Der leider wie so oft unbekannte Textdichter erweist sich als theologisch kompetent und poetisch gewandt. Er verbindet Epistel und Evangelium, stellt an den Anfang die alttestamentliche Prophezeihung „Sie werden aus Saba alle kommen ..." und läßt dann von der Erfüllung berichten, nun freilich nicht durch den weitläufigen Evangelientext, sondern durch eine volkstümliche Liedstrophe: „Die Könige aus Saba kamen dar, Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar. Alleluja" (nach dem lateinischen „Puer natus in Bethlehem"). Die weitere Gedankenfolge ist, daß der Christ sich gleichsam neben die Weisen im Stall von Bethlehem einreiht und sein Geschenk übergibt; aber dieses Geschenk ist nicht von materiellem Wert, es ist sein Herz, er gibt sich selbst: „Nimm mich dir zu eigen hin, nimm mein Herze zum Geschenke" (Satz 6).

Bach hat aus dieser Textvorlage eine der schönsten Kantaten zum Weihnachtsfestkreis geschaffen. Mit bewunderswerter Sicherheit verbindet er hohe Kunst mit Volkstümlichkeit. Nirgends läßt er einen Zweifel am Ernst und Gewicht

der theologischen Aussagen. Aber zugleich wird er den Erwartungen des theologischen Laien gerecht, koloriert gleichsam die biblischen Bilder. Hörner, damals noch ziemlich ungebräuchlich in der Kirchenmusik, Oboi da caccia, ebenfalls neu im Klangbild der Zeit, dazu noch Blockflöten, verschaffen dem Eingangschor ein leicht exotisches Gepräge, ohne daß deshalb die eigentliche musikalische Kunst hintanstehen müßte – im Gegenteil: im weiteren Verlauf des Satzes breitet Bach durchaus seine Fugenkünste aus. Aber dann folgt wiederum ganz einfach die populäre Liedstrophe von den „Königen aus Saba“. Die Baß-Arie „Gold aus Ophir ist so schlecht“ (Satz 4) ist nochmals mit der ungewöhnlichen Besetzung von zwei Oboi da caccia exotisch eingefärbt. „Ophir“, ein heute nicht näher zu bestimmendes Land, aus dem einst der jüdische König Salomo riesige Mengen Gold hatte herbeischaffen lassen (1. Könige 9, 28), wird hier vom Textdichter wohl gleichgesetzt mit dem ebenso legendären „Saba“. In der innigen, tanzliedhaften Tenor-Arie „Nimm mich dir zu eigen hin“ (Satz 6) kommt nochmals das orientalisch-bunte Bläserinstrumentarium zur Geltung.

Der Schlußchoral ist in Bachs Partitur untextiert. Vermutlich war hier die 10. Strophe des Liedes *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* von Paul Gerhardt (1647) gemeint: „Ei nun, mein Gott, so fall ich denn getrost in deine Hände“ – Bekenntnis und Ausdruck unbegrenzten Gottvertrauens.

Jesus schläft, was soll ich hoffen, BWV 81

Bachs Kantate zum 4. Sonntag nach Epiphanias steht textlich wie musikalisch ganz im Zeichen jenes Evangelienabschnitts, der traditionell an diesem Tag gelesen und vom Prediger ausgelegt wird. Es ist der Bericht von der Stillung des Sturms nach Matthäus 8, 23-27: Jesus fährt mit seinen Jüngern über einen See. Er selbst schläft. Da kommt ein Unwetter auf, die Wellen schlagen ins Boot. In höchster Bedrängnis wecken die Jünger Jesus. Er aber, so heißt es, „stand auf und bedrohte den Wind und das Meer; da ward es ganz stille“. Die auch bei Markus und Lukas überlieferte Episode hat im Laufe der Jahrhunderte die Phantasie vieler Künstler beflügelt und offensichtlich auch Bach und seinen unbekannten Textdichter in ihren Bann geschlagen: Mit seiner Kantate zum 30. Januar 1724 nähert sich der Thomaskantor in bemerkenswerter Weise der Gattung Oper und damit einer Stilebene, die man in Leipzig entschieden aus der Kirchenmusik verbannt hatte. So könnte das Werk also den konservativen unter den Mitgliedern seiner – wie Bach 1730 seinem Jugendfreund Georg Erdmann schreibt – „wunderlichen und der Musik wenig ergebenen Obrigkeit“ ein erster Stein des Anstoßes gewesen sein. Aber über die Reaktionen der Leipziger auf Bachs Kirchenmusik wissen wir nichts.

Bachs Kantate besteht im wesentlichen aus einer dramatischen Szenenfolge. Am Anfang steht eine Idylle: Jesus schläft, das Boot gleitet in ruhigem Gewässer; sanfte Blockflöten bestimmen das Klangbild, die Singstimme und auch die Streicher scheinen sich zurückzuhalten „nur um Jesus nicht zu wecken“. Aber es ist buchstäblich die Ruhe vor dem Sturm: Besorgnis mischt sich ein, Seufzerfiguren und -pausen in den Bläser- und Streicherstimmen, Fragen in der Singstimme: Jesus schläft, reagiert nicht, handelt nicht; was bleibt da noch zu hoffen im Angesicht des Todes? Fast unmerklich deutet der Textdichter die Gefahrensituation auf dem Schiff um in die Problematik des Christen seiner Gegenwart.

In der zweiten Arie (Satz 3) entfesselt Bach die Naturgewalten. Nun schäumen die Wellen, tobt der Sturm; und dahinter steht Belial, das Böse schlechthin, der Satan. Der Christ aber steht in all diesem wilden Geschehen fest wie ein Fels; auch das zeigt Bach plastisch, wenn er den Tenor gegen alles Streichergetümmel seine langen hohen Töne aushalten läßt.

Wieder wechselt die Szene: Jesus tritt auf. Wie üblich ist ihm die Baßlage zugewiesen. In einem nur vom Continuo begleiteten Arioso (Satz 4) in streng imitatorischem, oft kanonartigen Satz hält er den Jüngern – und auch den Christen der Gegenwart – wörtlich vor: „Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?“ (Matthäus 8, 26). Und dann handelt er: In der folgenden Arie (Satz 5) bäumt sich erneut das Meer auf und Jesus gebietet ihm zu verstummen – und tatsächlich verstummt für Augenblicke Bachs wild aufgewühlte Musik.

Das kurze Alt-Rezitativ (Satz 6) leitet über zum Schlußchoral, und dieser formuliert gleichsam die Quintessenz für den Christen der Gegenwart: „Unter deinen Schirmen bin ich vor den Stürmen aller Feinde frei“. Mit der schönen, schlichten Schlußstrophe von Johann Franck (1653) zu der Melodie von Johann Crüger (1653) – wohlbekannt auch aus Bachs Motette *Jesu, meine Freude* – führt Bach seine Hörer zurück in die vertrautere Welt undramatischer, meditativer gottesdienstlicher Musik.

Erfreute Zeit im neuen Bunde, BWV 83

Aus der vorreformatorischen Tradition hat die lutherische Kirche auch drei Marienfeste übernommen, die in Leipzig zur Zeit Bachs noch feierlich begangen wurden: Mariae Reinigung (volkstümlich Lichtmeß genannt) am 2. Februar, Verkündigung Mariae am 25. März und Heimsuchung Mariae am 2. Juli. Am Fest Mariae Reinigung, für das unsere Kantate bestimmt ist, handelt das Evangelium (Lukas 2, 22-32) vom jüdischen Brauch der Reinigung Marias und der Darstellung Jesu im Tempel; im Mittelpunkt des Berichts aber steht die Gestalt des greisen, gottesfürchtigen Simeon, dem von Gott verheißen worden war, daß er nicht sterben werde, bevor er den Messias gesehen habe, und der Jesus im Tempel in die Arme nimmt und zu Gottes Lob ein Lied anstimmt: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast, denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitest hast vor allen Völkern: ein Licht, zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volks Israel." Traditionell lenkt die Auslegung des Evangeliums den Blick an diesem Tag von der Gestalt Simeons auf die Person des einzelnen Christen und dessen eigenen Tod und zieht den Schluß: Wer den Heiland in Arme und Herz geschlossen hat, kann dem Tod getrost entgegensehen.

Bachs unbekannter Textdichter – offensichtlich ein profunder Theologe – schließt sich hier an. Die Eingangsarie preist den durch Jesus begründeten „neuen Bund" zwischen Gott und den Menschen, in dem der Glaube in Vorfreude dem Tod entgegensehe. Der zweite Satz zitiert den Lobgesang des Simeon und legt ihn in diesem Sinne aus: Der Tod, so schrecklich er uns scheint, ist der Eingang zum ewigen Leben. Die folgende Arie (Satz 3) ermuntert – in engem Anschluß an Hebräer 4, 16 – zu freudiger Annahme des Todes, verheißt Trost und Barmherzigkeit und ermahnt zum Gebet. Das Rezitativ (Satz 4) sucht Zweifel zu zerstreuen und verweist auf Jesus als das „helle Licht", von dem auch der Schlußchoral spricht. Es ist die Schlußstrophe des von Martin Luther 1524 nach dem Lobgesang des Simeon geschaffenen Liedes *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, das bis heute in der evangelischen Kirche an diesem Tag angestimmt wird.

Bachs Orchester ist an dem festlichen Tag zusätzlich mit Blechbläsern, zwei Hörnern, besetzt. Die eigentlich prominente Rolle aber fällt der Solovioline zu, die in den beiden breit angelegten Dacapo-Arien des Alts (Satz 1) und des Tenors (Satz 3) als konzertierendes Instrument hervortritt. Die Eingangsarie, „Erfreute Zeit im neuen Bunde", beruht auf einem Tanzmodell und ist eigentlich eine mit Gesang versehene, aber erkennbar instrumental geprägte Allemande – mit deutlichem Anklang des Themas an die ebenfalls in jener Zeit entstandene Allemande der *Französischen Suite in G-Dur* (BWV 816). Johann Mattheson, der führende deutsche Musikschriftsteller der Bach-Zeit, charakterisiert diesen Tanz 1739 treffend wie folgt: „Die Allemande … ist eine gebrochene, ernsthaffte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet". „Gebrochene Harmonie" meint Akkordbrechungen, wie wir sie im Soloviolinpart vorfinden; die Stichworte „ernsthaft", „zufrieden", „vergnügt" und die weitere Charakterisierung entsprechen genau jener gemäßigten Fröhlichkeit, die als Grundaffekt Bachs Arie beherrscht. Im Mittelteil läßt Bach zu dem Text „Wie freudig wird zur letzten Stunde die Ruhestatt, das Grab bestellt" in der Solovioline das Totenglöckchen erklingen: Die Glockenimitation wird erzielt durch einen Bariolage-Effekt, den Wechsel zwischen gegriffenen und leeren Saiten.

Satz 2 trennt konsequent zwischen der Sphäre des Evangelienzitats, in der Simeon zu Wort kommt und, vom Solobaß verkörpert, die Worte des Lobgesangs im traditionellen 8. Psalmton rezitiert, begleitet von einem kunstvollen, auf weite Strecken als Kanon angelegten zweistimmigen Satzgerüst der Violinen und Bratschen und der Continuogruppe, und den predigthaften Auslegungen im Rezitativstil.

Wie die einleitende Alt-Arie, so lehnt sich auch die Tenor-Arie „Eile, Herz, voll Freudigkeit" (Satz 3) an einen Tanztypus an: die Gavotte. Johann Mattheson vermerkt: „Ihr Affect ist wircklich eine rechte jauchzende Freude". Und das entspricht voll und ganz der Textaussage des Satzes.

Schlußrezitativ und Schlußchoral bedürfen keines Kommentars. Wie so oft beendet Bach seine Kantate mit einem schlichten vierstimmigen Kirchenliedsatz und bezieht eine innerlich mitsingende Gemeinde in sein Kunstwerk ein.

Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 190

Die Barockzeit pflegt jedes neue Jahr festlich zu begrüßen. Und so tut dies auch Bach mit der Kantate *Singet dem Herrn*

ein neues Lied am 1. Januar 1724, dem ersten Neujahrstag seiner Leipziger Amtszeit. Die Leipziger Gottesdienstbesucher mögen von ihrem neuen Kantor nichts anderes erwartet haben; aber man kann sich wohl ausmalen, wie überrascht und überwältigt sie dann doch von dieser Kantate und namentlich von ihrem Eingangschor gewesen sein müssen: Eine derartig grandiose Neujahrsmusik war gewiß bis dahin in Leipzig noch nie erklungen. Im Eingangssatz bietet Bach außer dem Chor und dem Streichorchester Trompeten und Pauken und ein Holzbläserquartett von drei Oboen und Fagott auf und läßt Singstimmen und Instrumente in vielfältig wechselnden Farb- und Themenkombinationen miteinander wetteifern. Allerdings: was uns in Bachs Notenhandschriften überliefert ist, gibt davon nur noch ein ungefähres, unvollständiges Bild. Bachs Partitur ist nur fragmentarisch erhalten; es fehlen hier die beiden ersten Sätze. Und von dem Stimmensatz, aus dem die Kantate 1724 aufgeführt wurde, fehlen die Partien der drei Trompeten und der Pauken, der drei Oboen und des Fagotts sowie der Bratsche und des Basso continuo; es liegen also nur noch die Gesangspartien und die Stimmen für Violine I und II vor. Für die in der Partitur fehlenden beiden ersten Sätze sind dies also die einzigen erhaltenen Quellen.

Die bedauerlichen Verluste gehen wahrscheinlich auf Bach selbst zurück, der die Kantate 1730 in umgearbeiteter Form zur Zweihundertjahrfeier der Augsburger Konfession aufführte. Bei dieser Neufassung handelte es sich, wie erhalten gebliebene Textdrucke zeigen, um eine Parodie (*Singet dem Herrn ein neues Lied*, BWV 190a): Die Musik war im wesentlichen dieselbe, nur die Rezitative und Arien waren umgedichtet, die Rezitative dann auch neu komponiert und der Schlußchoral durch ein anderes Kirchenlied ersetzt worden. Offenbar hat Bach, um den Aufwand an Schreibarbeiten gering zu halten, damals die Blätter mit den beiden einleitenden Sätzen aus seiner alten Partitur herausgelöst und in die neue übernommen und ebenso aus dem Stimmensatz von 1724 die heute fehlenden Instrumentalstimmen in geringfügig veränderter Form weiterverwendet. Leider ist die Neufassung von 1730 verschollen – und mit ihr all das, was damals an Partitur- und Stimmenmaterial aus der Fassung von 1724 übernommen wurde. Das bedeutet, daß die Sätze 1 und 2 unserer Kantate strenggenommen unaufführbar sind oder doch nur in einer Rekonstruktion mit beträchtlichem eigenschöpferischen Anteil zu klingendem Leben wiedererweckt werden können: Beim 1. Satz müssen Trompeten und Pauken, Oboen und Fagott, Viola und Continuo ergänzt werden, beim 2. Satz, in dem Trompeten und Pauken vermutlich pausierten, mindestens die Continuostimme (während die Bratsche offenbar wie die beiden Violinen lediglich den Chor zu verstärken hatte und auch die Holzbläser, falls sie mitwirkten, mit den Chorstimmen gingen).

Es ist also besonders im Blick auf den Eingangschor keine leichte Aufgabe, die sich hier stellt, aber zugleich eine Herausforderung von großem Reiz. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts haben denn auch immer wieder Kenner des Bachschen Schaffens den Versuch unternommen, das verlorene Original wiederherzustellen, so Bernhard Todt (1904), Walther Reinhart (1948), Olivier Alain (1971) und Diethard Hellmann (1972; für BWV 190a). Der Einspielung des Bach Collegium Japan liegt – als neuerlicher Versuch weiterer Annäherung an das Original – eine Rekonstruktion von Masaaki Suzuki zugrunde.

Der Text des Eingangschors ist ganz auf Lob und Dank gestimmt. Die Grundlage bilden Verse aus den Psalmen 149 und 150 in einer Zusammenstellung, die sehr ähnlich in der wohlbekannten Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 225) wiederkehrt; und hier wie dort hat sich Bach herausgefordert gefühlt, diese Bibelverse, die ja von seiner ureigensten Aufgabe, vom Singen und Spielen zur Ehre Gottes, handelten, mit allen Mitteln seiner Kunst in Musik zu setzen. Hervorgehoben durch kleinere und größere Koloraturen ist dabei immer wieder das Wort „loben“, dem hier zentrale Bedeutung zukommt: „Die Gemeinde der Heiligen soll ihn loben“ – „Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen“ – „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“. Bach erweitert und steigert diese Textaussage noch, indem er in all dies jubilierende Musizieren hinein die beiden Anfangsverse „Herr Gott dich loben wir; Herr Gott, wir danken dir“ aus Martin Luthers deutscher Neufassung (1529) des altkirchlichen *Te Deum laudamus* mit seiner archaischen Melodie als mächtigen Cantus firmus im Chor-Unisono zitiert – gleichsam als stimmte nun die ganze Gemeinde mit ein.

Das Choralzitat verklammert auf ungewöhnliche Weise den ersten mit dem zweiten Satz. Hier nämlich werden die Choralzeilen in vier Chorabschnitten – nun vierstimmig – wiederholt. Dazwischengeschaltet sind Rezitative der Solo-

stimmen Baß, Tenor und Alt; und sie erklären nun, wofür Gott an diesem Neujahrstag Lob und Dank dargebracht wird: für die Verheißung neuen Glücks, neuen Segens und neuer Gnade, für seine Güte im vergangenen Jahr, für die Bewahrung des Landes und der Stadt vor wirtschaftlicher Not, Pest und Krieg.

Eine Alt-Arie schließt sich an, die nochmals zum Lobe Gottes auffordert, ein tänzerisches Stück mit auffallend großem instrumentalen Anteil; möglicherweise, so wurde verschiedentlich vermutet, handelt es sich um die Umarbeitung eines weltlichen Stückes aus Bachs Köthener Hofkapellmeisterzeit um 1720.

Sind die ersten drei Sätze gleichsam dem Fest des Jahresbeginns gewidmet, so wendet sich die Kantate mit dem Baß-Rezitativ (Satz 4) dem traditionellen Predigttext des Tages im Rahmen des Weihnachtsfestkreises zu: dem Evangelienbericht von der Namensgebung Jesu (Lukas 2, 21): Der Christ unterstellt sein Leben im neuen Jahr dem Schutz und der Führung Jesu und fängt, wie es am Schluß heißt, „dieses Jahr in Jesu Namen an". Das anschließende Duett von Tenor und Baß, „Jesus soll mein alles sein" (Satz 5), ist ein Hymnus innigster Jesusliebe; der Name Jesu eröffnet jede der sechs Verszeilen. Das Soloinstrument ist in Bachs Partitur zwar nicht ausdrücklich genannt; doch wahrscheinlich ist eine Oboe d'amore gemeint, wie sie Bach ja besonders gern überall dort einsetzt, wo der Text von Liebe handelt, wie hier von der Liebe des Christen zu Jesus.

Das Tenor-Rezitativ mit seiner feierlichen Streicherbegleitung (Satz 6) erbittet zum neuen Jahr Jesu Segen für den sächsischen Landesherrn (den „Gesalbten") – den König und Herzog August den Starken – und für seine Familie („Stamm und Zweige"), für Kirche, Schule, Geistlichkeit und Gemeinden, für den Stadtrat und die Justiz und für die Leipziger Bürger, für Frieden und Rechtschaffenheit in der Stadt.

Der Schlußchoral (mit einer Strophe aus *Jesu, nun sei gepreiset* von Johannes Herman, 1591) faßt gleichsam Anfangs- und Schlußgedanken der Kantate zusammen und verbindet die Aufforderung zu Gotteslob und Dankgesang mit einem Gebet um die Fürsorge Gottes im neuen Jahr. Bach setzt zur Begleitung des Chores nochmals das ganze Orchester ein und beschließt die einzelnen Verszeilen jeweils mit einem festlichen Tusch der Trompeten und Pauken.

© Klaus Hofmann 2002

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

Sie werden aus Saba alle kommen, BWV 65

Zu dieser Kantate hat sich nur die autographe Partitur erhalten; die Originalstimmen sind verloren. Ein Hauptproblem bei der Aufführung dieses Werks ist, daß der Text fehlt, zu dem der Schlußchoral gesungen werden soll. Die zehnte Strophe aus Paul Gerhardts *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (1647), die unterhalb des Chorals in die Partitur eingefügt wurde – wahrscheinlich von der Hand Carl Friedrich Zelters, des Dirigenten der Berliner Singakademie –, fügt sich sehr gut in den Kontext ein, so daß wir uns entschieden haben, sie hier zu verwenden.

Jesus schläft, was soll ich hoffen, BWV 81

Die wichtigsten erhaltenen Quellen für diese Kantate sind Bachs autographe Partitur und die Originalstimmen; dazu kommen die Gesangstexte, die an die Gemeinde verteilt wurden. Zu diesen Texten gehören auch die von sechs Kantaten – unter ihnen BWV 83, die ebenfalls auf dieser CD eingespielt ist. Bei den Continuostimmen gibt es eine transponierte Stimme für Orgel und eine untransponierte mit Generalbaßbezifferung, was auf ein Harmonieinstrument weist. Bei unserer Einspielung haben wir ein Cembalo verwendet.

In Anbetracht des Umstands, daß das Tenor-Rezitativ, welches den zweiten Satz bildet, keine Bezifferung aufweist, scheint es durchaus vorstellbar, daß das Cembalo hier nicht zum Einsatz kam. Da aber die Tenormelodie hier erklingt, bereitet es keine Schwierigkeiten, den Generalbaß trotz fehlender Bezifferung auszuführen, so daß wir uns entschieden haben, das Cembalo während des ganzen Stückes einzusetzen.

Das Wort „Felsen" in dem Vers „Ein Christ soll zwar wie Felsen stehn" des dritten Satzes, *Aria*, erscheint in Bachs Manuskript als „Wellen". Der Ausdruck „wie Wellen" aber scheint wenig geeignet, einen Christus zu evozieren, der aufrecht inmitten wütender Wogen steht, so daß stattdessen „wie Felsen" – ein in der Bibel durchaus üblicher Vergleich – sicher korrekt ist. Ulrich Leisinger, der Herausgeber der *Neuen Bach-Ausgabe*, schreibt in seinem Kommentar zu diesem Werk, daß es sich dabei wohl um einen Irrtum in der Quelle handelte, aus der Bach seinen Text entnahm; in Übereinstim-

mung mit dieser Ansicht haben wir uns daher entschlossen, statt „Wellen" „Felsen" zu singen.

Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 190

Erster Satz

Die Kantate BWV 190 ist von besonderer Bedeutung für alle Bach-Forscher. Obschon es eine der freudigsten Neujahrskantaten sein sollte, ist sie nur in schwer verstümmelter Gestalt überliefert – vom Einleitungschor des ersten Satzes und den Instrumentalstimmen des zweiten Satzes fehlt fast alles. Wäre überhaupt nichts überliefert worden, so hätten wir uns wohl oder übel in unser Schicksal ergeben. Doch so wie Dinge stehen, besitzen wir außerordentlich reiche Vokalstimmen, aber nur zwei Violinstimmen für das Orchester. Und so treten unentwegt Zweifel daran auf, ob es überhaupt möglich sei, das Werk aufzuführen. In diesem Zusammenhang sei vermerkt, daß weder Gustav Leonhardt noch Nikolaus Harnoncourt dieses Werk in ihre Gesamteinspielungen aufgenommen haben.

Für die Einspielungen des Bach Collegium Japan haben wir uns zur Maßgabe gemacht, daß bei unvollständig überlieferten Werken der Versuch einer Rekonstruktion wahrscheinlich Bachs Intentionen näherkommt als eine Aufführung in unvollständiger Form. Diesem Ansatz folgend, haben wir beispielsweise in den Arien der Kantaten BWV 37, 162, 166 und 181 die Obligatstimmen so rekonstruiert, wie sie geklungen haben könnten. Aber im Falle von BWV 190 würde jede Aufführung einen umfangreichen Restaurationsprozess voraussetzen, der weit substantieller sein müßte als der, der bei der Rekonstruktion jener obligaten Instrumentalstimmen erforderlich war. Nichtsdestotrotz – als ich die wundervollen Vokalpartien und die in den Violinstimmen verstreuten Figuren betrachtete, wuchs in mir die Zuversicht, es möchte möglich sein, das Werk aufgrund der vorhandenen Stimmen zu restaurieren, und ich entschloß mich, es auszuprobieren. Klaus Hofmann stellt in seinem Werkkommentar fest, daß es seit dem frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Rekonstruktionsversuche gegeben hat; insbesondere Ton Koopman hat unlängst einen solchen vergelegt. Für die vorliegende Restauration hingegen entschied ich mich dazu, eine singuläre Fassung für das Bach Collegium Japan zu produzieren, die keine der vorhandenen Ausgaben nutzt außer derjenigen von Diethard Hellmann. Die Restaurierung des ersten Satzes vertraute ich meinem Sohn Masato Suzuki an, während ich selber den zweiten Satz übernahm.

Jeglicher Versuch einer Rekonstruktion muß mit einer genauen Untersuchung der Überlieferung von BWV 190 beginnen. Die wichtigsten erhaltenen Quellen sind:
(1) Die autographe Partitur, die nur die Sätze drei bis sieben enthält (Mus. ms. Bach P 127)
(2) Unvollständige Originalstimmen für Sopran, Alt, Tenor, Baß sowie erste und zweite Violinen. (Mus. ms. Nach St 88. Die Violinstimmen wurden nicht von den Stimmführern verwendet, sondern es sind „Dubletten", d.h. Kopien der Hauptstimmen, die von der Stimmgruppe verwendet wurde.)

Werkentstehung und Überlieferungsgeschichte der anderen Quellen

Anhand der Wasserzeichen kann man zweifelsfrei davon ausgehen, daß das Werk an Neujahr 1724 uraufgeführt wurde.

Die Arien und Rezitative der Kantate wurden anläßlich des Gottesdienstes am 25. Juni 1730 zur Zweihundertjahrfeier der Augsburgischen Konfession revidiert; der Chor wurde unverändert aufgeführt (BWV 190a). Ein Teil der Originalpartitur von BWV 190 und die Instrumentalstimmen wurden erneut herangezogen, doch aus unbekannten Gründen scheinen sie sofort nach der Aufführung verlorengegangen zu sein.

Möglichkeiten und Methoden bei der Rekonstruktion des ersten Satzes

Jeder Rekonstruktionsversuch einer Aufführung des ersten Satzes muß zuerst die Frage der Instrumentation lösen. Die auf den Titel folgenden Instrumentationsangaben auf dem Deckblatt der Violinstimme lauten folgendermaßen:
In Fest: Circumcis: Domin, / Jes: Christi / Singet dem Herrn ein neues Lied etc. / â / 4 Voc.: / 3 Clarini / é Tamburi / 3 Hautbois / Baßouno / 2 Violini / Viola / con / Continuo / di Sign: / JS Bach

Daraus folgt, daß zum Standardensemble aus vierstimmigem Chor, dreistimmigen Streichern und Continuo hier drei Trompeten und Pauken, drei Oboen sowie Fagott mit je eigenen Partien hinzukommen. Es gibt nur wenige Kantaten, in denen drei Oboen verlangt werden. Die zweite und die dritte Oboenstimme aber unterschreiten c^1, die tiefste Note der Oboen zu Bachs Zeit, und so scheint es wahrscheinlich, daß diese Partien der Oboe d'amore oder der Oboe da caccia

zugedacht waren. Bei unserer Einspielung sind wir strikt den Angaben auf der Violinstimme gefolgt und haben drei Oboen verwendet.

Die sorgfältige Analyse während des musikalischen Restaurationsprozesses hat gezeigt, daß die folgenden Motive wirkungsvoll verwendet werden können:
a) Ein viertaktiges Thema zu Beginn der Vokalpartie. In analoger Weise kann es in jedem der instrumentalen Abschnitte verwendet werden. Darüber hinaus korrespondiert es zu dem Fugenthema in Takt 87. Das rhythmische Schema im dritten Takt kann frei wiederholt werden.
b) Die Tonwiederholungen im dritten Takt der Violinstimme, die sich auch auf die Fuge beziehen lassen.
c) Die Figur in den Takten 7 und 8 der Violinstimme, die in ähnlicher Weise mit dem dritten Takt des Themas kombiniert werden. Ab dem neunten Takt wird diese Figur sequenziert.
d) Die Figur, die in den Takten 18 und 19 der Violinstimme erklingt und die von Beginn an als Kontrapunkt zum Thema fungieren kann.

Die harmonische Gesamtanlage ist recht gut zu rekonstruieren, nach dem Einsatz der *Te Deum*-Melodie in Takt 79 jedoch bleiben die Takte 82 und 83 nur schwer zu ergründen. Auf der Basis der Violinstimme kann man nur schließen, daß Takt 82 in h-moll steht, während Takt 83 in H-Dur steht. Das bedeutet, daß die Fuge (ab Takt 87) unweigerlich in h-moll einsetzen muß.

Bei der formalen Anlage der Fuge hat Masato Suzuki, der hier verantwortlich zeichnete, das Subjekt auch an anderen Stellen als denjenigen des Vokalparts eingeführt. Das Subjekt setzt daher auch in Takt 99 in den Trompeten und in Takt 120 im Continuo ein; in Takt 123 wird das Fugensubjekt in A-Dur eingeführt, zusammen mit dem Chorunisono in der zweiten Hälfte der *Te Deum*-Melodie. Bach hätte es sicher als selbstverständlich erachtet, diese beiden Elemente zu verbinden.

Natürlich wissen wir nicht, ob diese Restaurierung Bachs eigenen Intentionen entgegenkommt. Zudem bleibt dem Hörer überlassen zu beurteilen, ob die Kantate in der solcherart komplettierten Aufführung gewinnt. Doch sei hinzugefügt, daß fast alle individuellen Teile dieser Restaurierung auf Figuren basieren, die Bach selber geschaffen hat und wie sie die vorhandenen Vokalstimmen und die beiden Violinstimmen aufweisen.

Zweiter Satz

Innerhalb eines einfachen vierstimmigen *Te Deum*-Chorals sieht der zweite Satz einen rezitativischen Teil vor. Es erscheint daher wahrscheinlich, daß die Instrumente in den Chorabschnitten mit dem Chor kombiniert wurden. Wir haben hier auf die drei Oboen und die Trompeten verzichtet, da sie sich hinsichtlich Tonumfang und melodischer Figuration nicht zu einer solchen Kombination nicht eignen. Das Rezitativ wird allein vom Continuo begleitet (sog. Seccorezitativ).

Fünfter Satz

Die Arie, die den fünften Satz bildet, ist ein Duett für Tenor und Baß, doch ist unklar, welches Instrument als Obligatstimme einzusetzen ist. Dieser Satz ist in den Violinstimmen nicht enthalten; da dies ohnehin nicht die Stimmen der Solovioline oder der Stimmführer sind, könnte die Partie durchaus auch von der Violine gespielt worden sein. Der Umstand, daß der tiefste Ton dieser Partie das a unterhalb von c^1 nicht unterschreitet, läßt auch an die Oboe d'amore denken. Meiner Meinung nach aber entspricht die melodische Anlage eher einem Streichinstrument, so daß wir für diese Einspielung eine Violine gewählt haben.

© Masaaki Suzuki 2003

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel, die regelmäßig in Konzerten zu hören ist.

Das 1990 von Masaaki Suzuki gegründete **Bach Collegium Japan** besteht aus Chor und Orchester; letzteres vereinigt Japans führende Spezialisten der historischen Aufführungspraxis. Das Ensemble hat sich möglichst ideale Aufführungen der religiösen Musik des Barock – insbesondere der Musik

Bachs – sowie die Verbreitung dieser Musik zum Ziel gesetzt. Alle Anstrengungen werden unternommen, um der Aufführungspraxis derjenigen Zeit zu entsprechen, aus der die jeweilige Musik stammt; das Orchester verwendet für jedes Programm die angemessenste Instrumentation und bemüht sich, die tonale Qualität zu evozieren, die die Barockzeit kennzeichnete, während der Chor einen klaren, dramatisch-expressiven Stil verfolgt, der die Wortnuancen der deutschen Sprache betont.

Das Ensemble erlebte sein Debüt im April 1990; seit 1992 hat es regelmäßig Konzerte mit Bachs Kirchenkantaten in der Casals Hall in Tokyo und der Kapelle der Kobe Shoin Frauen-Universität gegeben. 1997 verlegte das Ensemble seine Operationsbasis in die Kioi Hall und 1998 in die Tokyo Opera City Concert Hall, wo es jetzt regelmäßig Konzerte präsentiert.

Zusätzlich zu den zahlreichen Konzerten innerhalb Japans tritt das Ensemble häufig in Übersee auf. Seit seinem Auftritt beim St. Florent-le-Vieil Musikfestival im Jahr 1997 ist es regelmäßig bei Musikfestivals in Israel und ganz Europa vertreten. Im Bachjahr 2000 wurde das Ensemble eingeladen, beim Santiago Music Festival in Spanien, dem Bach Musikfestival in Leipzig und dem Melbourne Music Festival in Australien aufzutreten. All diese Auftritte waren ausgesprochen erfolgreich und wurden als Höhepunkte dieser Festivals angesehen. In Japan war das Ensemble Hauptakteur der „Bach 2000"-Reihe in der Suntory Hall von Tokyo.

Seit seinem CD-Debüt 1995 hat das Bach Collegium Japan zahlreiche Einspielungen beim Label BIS vorgelegt. Die Reihe der Bachkantaten wurde sowohl in Japan wie in der ganzen Welt hoch gelobt. 1999 wurden die Einspielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* von der britischen Zeitschrift *Gramophone* für Preise nominiert; beide wurden als „Empfohlene Aufnahmen" dieser Werke ausgewählt. Im Jahr 2000 erhielt die *Johannes-Passion* den höchsten Preis in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts" bei den Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem Solistendiplom ab. Anschließend begann er von Japan aus eine Solistenkarriere, die zu häufigen Verpflichtungen nach Europa und zu jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich führte. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Im Jahr 2001 erhielt er das „Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland".

Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er eine Aufführungsserie Bachscher Kirchenkantaten unternahm. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit vokaler und instrumentaler Musik für das Label BIS eingespielt, u.a. die fortlaufende Reihe sämtlicher Kirchenkantaten Bachs. Außerdem nimmt er Bachs sämtliche Werke für Cembalo auf.

Der Countertenor **Robin Blaze** studierte Musik am Magdalen College in Oxford, und erhielt ein Stipendium für das Royal College of Music, wo er mit Hilfe des Countess of Munster Trust studierte. Anschließend wurde er Mitglied des Chors der St. George's Chapel in Windsor. Derzeit studiert er bei Michael Chance und Ashley Stafford. Er gibt Solokonzerte und tritt häufig in Opern und Oratorien auf. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit brachte ihn nach Europa, Südamerika, Australien und Japan, und er arbeitet mit hervorragenden Dirigenten auf dem Gebiet der frühen Musik.

Der Tenor **James Gilchrist** begann sein Arbeitsleben als Arzt und widmete sich erst 1996 vollzeitig der Musik. In Recitals hat er Werke von Grainger, Britten, Quilter und Tippett gesungen; er arbeitet regelmäßig mit der Pianistin Anna Tilbrook zusammen. Zu seinen Opernrollen gehören Quint in Brittens *Turn of the Screw*, Ferrando in *Così fan tutte*, Scaramuccio in Strauss' *Ariadne auf Naxos* und Hyllus in Händels *Hercules*. Als engagierter Exponent der zeitgenössischen Musik hat er an Uraufführungen von Knut Nystedt, John Tavener und Helen Ottoway mitgewirkt. Zu seinen jüngsten Konzertauftritten gehören *Acis und Galatea* bei den BBC Proms mit der

Academy of Ancient Music sowie Bach-Kantaten mit dem Monteverdi Choir und Orchester bei ihrer gefeierten „Bach Pilgrimage" unter Sir John Eliot Gardiner.

Peter Kooij, geboren 1954, begann seine musikalische Karriere im Alter von sechs Jahren als Chorknabe und sang viele Sopransoli in Konzerten und auf Platten. Seine formellen Musikstudien begann er aber als Violinist. Später erhielt er Gesangsunterricht bei Max von Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er 1980 das Solistendiplom erhielt. Peter Kooij tritt regelmäßig bei den wichtigsten europäischen Festspielen auf. Er sang auch in Israel, Südamerika und Japan mit Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington und Michel Corboz. Seit 1995 ist er Gesangsprofessor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.

Sie werden aus Saba alle kommen, BWV 65
(Tous les gens de Saba viendront)

A l'Epiphanie, soit la manifestation du Christ aux Mages, fête célébrée le 6 janvier chez les chrétiens d'Occident, l'évangile – et habituellement aussi l'homélie – traite de l'un des épisodes les plus enchanteurs du récit de Noël: les Mages d'Orient qui, suivant l'étoile, trouvent le « roi nouveau-né des juifs » dans l'étable de Bethléem, adorent le Christ enfant et lui offrent de l'or, de l'encens et de la myrrhe (Matthieu 2, 1-12). La légende a fait tour à tour des Mages des savants, des astrologues et même des rois, leur a donné les noms de Gaspar, Melchior et Balthazar – sous lesquels, jusqu'à ce jour, ils passent de maison en maison dans plusieurs parties de l'Europe, en chantant, l'un d'eux au visage traditionnellement noir pour suggérer ses origines africaines. La leçon lue pendant l'office liturgique du jour convient à merveille à ce contexte et pourrait avoir encouragé de telles coutumes. C'est une vision du prophète Isaïe (Isaïe 60, 1-6): un jour, les païens viendront de loin et se tourneront vers Dieu. « Sie werden von Saba alle kommen » (« Tous les gens de Saba viendront ») et enfin « Gold und Weihrauch bringen und des Herren Lob verkündigen » (« apportant de l'or et de l'encens et chantant les louanges du Seigneur »). « Saba » représente une contrée légendaire éloignée quelque part dans le sud-ouest de l'Arabie, mais veut dire en fin de compte « de partout au monde ».

La cantate de Bach fut composée pour le 6 janvier 1724. L'auteur du texte – dont l'identité, comme c'est si souvent malheureusement le cas, est inconnue – démontre qu'il était compétent en théologie et habile en poésie. Il allie épître et évangile, plaçant au début la prophétie de l'Ancien Testament: « Sie werden aus Saba alle kommen... » (« Tous les gens de Saba viendront... ») et révèle ensuite l'accomplissement de la prophétie – non pas, bien sûr, au moyen du long texte de l'évangile, mais plutôt par une strophe chantée dans le style populaire: « Die Könige aus Saba kamen dar, Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar. Alleluja » (« Les rois vinrent de Saba et apportèrent de l'or, de l'encens et de la myrrhe, alléluia » – d'après le latin « Puer natus in Bethlehem » [« Un enfant est né à Bethléem »]). La suite de ces pensées est que le chrétien devrait prendre sa place métaphorique dans l'étable de Bethléem à côté des Mages et offrir son présent. Ce pré-

sent n'a cependant pas de valeur matérielle car il s'agit de son cœur; il se donne lui-même: « Nimm mich dir zu eigen hin, nimm mein Herze zum Geschenke » (« Prends-moi, accepte le présent de mon cœur » ; sixième mouvement).

A partir de ce texte, Bach créa l'une de ses plus belles cantates de Noël. Avec une assurance étonnante, il allie art raffiné et style populaire. Il ne permet nulle part le moindre doute quant au sérieux et à la profondeur de ses messages théologiques. En même temps cependant, il rend toute justice aux attentes des théologiens laïques ; on dirait qu'il ajoutait de la couleur aux images bibliques. L'emploi de cors (qui, à ce temps, étaient encore assez inusités en musique religieuse), de hautbois da caccia (une autre nouveauté dans le monde sonore de l'époque) et de flûtes à bec prête au chœur d'ouverture un caractère légèrement exotique – sans forcer, cependant, l'art musical véritable à une position subalterne. En fait, c'est le contraire qui est vrai: au cours du mouvement, Bach expose à nu son art de composer des fugues. Puis nous arrivons simplement à la strophe populaire des « Königen aus Saba » (« les rois venant de Saba »). L'aria de basse « Gold aus Ophir ist so schlecht » (« L'or d'Ophir ne peut suffire », quatrième mouvement) dégage encore une fois un certain exotisme dû à son orchestration spéciale pour deux hautbois da caccia. « Ophir », un pays dont l'identité ne peut être identifiée avec certitude mais duquel le roi juif Salomon acquit une grande quantité d'or (1 Rois 9, 28), est ici égalé par le poète au pays tout aussi légendaire de « Saba ». Dans l'aria de ténor, cordiale et dansante « Nimm mich dir zu eigen hin » (« Prends-moi pour toi » ; sixième mouvement), les instruments à vent colorés, « orientaux », sont encore entendus pour un effet total.

Dans la partition de Bach, le choral final n'a pas de texte. Il est probable que Bach ait pensé à la dixième strophe du cantique *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (*J'ai, dans le cœur et l'esprit de Dieu...*) de Paul Gerhardt (1647): « Ei nun, mein Gott, so fall ich denn getrost in deine Hände » (« Maintenant, mon Dieu, je suis consolé en me jetant dans tes bras ») – la confession et l'expression de la foi infinie en Dieu.

Jesus schläft, was soll ich hoffen, BWV 81

Jésus dort, que puis-je espérer

En termes de texte et de musique, la cantate de Bach pour le quatrième dimanche après l'Epiphanie est entièrement déterminée par l'évangile lu traditionnellement ce jour-là et expliqué par le prédicateur. C'est l'histoire de la tempête qui se calme selon Matthieu 8, 23-27: Jésus et ses disciples sont en bateau sur la mer; lui-même dort. Une tempête s'élève et la barque est couverte par les vagues. Affolés, les disciples réveillent Jésus. Lui, cependant, « se leva et réprimanda les vents et la mer; et il se fit un grand calme ». Cet épisode, relaté également par Marc et Luc, a capté l'imagination de plusieurs artistes au cours des siècles et inspira évidemment Bach et aussi son auteur inconnu du texte. Avec cette cantate pour le 30 janvier 1724, le *cantor* de St-Thomas se rapproche étonnamment de l'opéra et ainsi aussi d'un niveau stylistique qui avait été catégoriquement banni de la musique sacrée à Leipzig. C'est pourquoi il se pourrait que cette œuvre fournît aux membres plus conservateurs de ce que Bach décrivit en 1730 dans une lettre à son vieil ami Georg Erdmann comme « les merveilleuses autorités qui aiment peu la musique », une première pomme de discorde. On ne sait rien cependant des réactions à Leipzig à la musique sacrée de Bach.

La cantate de Bach consiste essentiellement en une suite dramatique de scènes. L'idylle est placée au début: Jésus dort, la barque glisse sur les eaux calmes. Le doux son des flûtes à bec détermine l'image sonore; la ligne vocale et les cordes semblent se retenir, « pour ne pas réveiller Jésus ». Il s'agit littéralement du calme avant la tempête: l'appréhension commence à se faire sentir avec des figures de soupir et des silences aux vents et aux cordes ainsi que des questions dans la ligne vocale. Jésus continue de dormir; il ne réagit pas et ne fait rien; quel espoir reste-t-il devant la mort ? L'auteur du texte réussit presque imperceptiblement à réinterpréter la situation périlleuse dans la barque comme une réflexion des problèmes envisagés par les chrétiens dans leur propre temps.

Dans la seconde aria (troisième mouvement), Bach relâche les pouvoirs de la nature. Les vagues écument maintenant, la tempête fait rage; et derrière tout cela se tient Bélial, l'épitomé du mal, Satan. Dans tous les tourbillons cependant, le chrétien reste solide, comme un roc; cela aussi est montré avec grande flexibilité par Bach qui demande au ténor de soutenir ses longues notes aiguës au-dessus de l'agitation des cordes.

Maintenant la scène change encore: Jésus entre. Comme d'habitude, il est représenté par une basse. Dans un arioso accompagné par le continuo seulement (quatrième mouve-

ment), une pièce strictement imitative, souvent en canon, il reproche littéralement à ses disciples (et ainsi aussi aux chrétiens de son propre temps): « Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam? » (« Pourquoi avez-vous peur, gens de peu de foi? »; Matthieu 8, 26). Puis il agit: dans l'aria suivante (cinquième mouvement), la mer se soulève encore et Jésus lui ordonne de se calmer – et effectivement, il y a des moments où la musique sauvage et turbulente de Bach se tait.

Un bref récitatif d'alto (sixième mouvement) mène au choral final et cela semble formuler la quintessence des chrétiens à cette époque: « Unter deinen Schirmen bin ich vor den Stürmen aller Feinde frei » (« Ta protection me libère de la tempête »). Avec la ravissante et simple strophe finale de Johann Franck (1653) sur une mélodie de Johann Crüger (1653) – bien connue dans le motet *Jesu, meine Freude* de Bach – Bach ramène ses auditeurs dans le monde plus familier de la musique méditative, non-dramatique des offices sacrés.

Erfreute Zeit im neuen Bunde, BWV 83

Temps de réjouissances sous la nouvelle alliance

L'Eglise luthérienne a aussi adopté trois jours consacrés à Notre-Dame de la tradition pré-réformée et, à Leipzig au temps de Bach, on célébrait: la fête de la Purification de la Vierge (connue communément sous le nom de Chandeleur) le 2 février, l'Annonciation le 25 mars et la Visitation de Marie le 2 juillet. Pour la fête de la Purification, pour laquelle cette cantate est écrite, l'évangile (Luc 2, 22-32) traite de la coutume juive de la purification de la mère et de la présentation de l'enfant au temple, ici Marie et Jésus; au centre du récit se trouve la figure du pieux vieillard Syméon, auquel Dieu a promis qu'il ne connaîtrait pas la mort avant d'avoir vu le Messie, qui embrasse Jésus et qui entonne un cantique de louange à Dieu: « Maintenant Seigneur, tu peux laisser ton serviteur s'en aller en paix selon ta parole, car mes yeux ont vu le salut que tu préparais à la face des peuples, lumière qui se révèle aux nations et donne gloire à ton peuple Israël. » Selon la tradition, l'interprétation du texte de l'évangile porte notre regard du vieillard Syméon au caractère du chrétien individuel et à sa mort réelle, et tire la conclusion que quiconque a serré le Sauveur dans ses bras et dans son cœur peut attendre la mort avec confiance.

L'auteur inconnu du texte de Bach – de toute évidence un théologien profond – suit le même chemin. L'aria d'ouverture fait la louange de la « nouvelle alliance » établie par Jésus entre Dieu et l'humanité, dans laquelle la foi attend la mort dans une joyeuse anticipation. Le second mouvement cite le cantique de louange de Syméon et l'explique de la manière suivante: aussi terrible qu'elle puisse nous sembler, la mort est la porte d'entrée dans la vie éternelle. L'aria suivante (troisième mouvement) nous encourage – en étroite association avec l'épître aux Hébreux 4, 16, à accepter la mort avec joie, promettant réconfort et miséricorde, et nous exhorte à prier. Le récitatif (quatrième mouvement) s'efforce de dissiper nos doutes et parle de Jésus comme de la « helle Licht » (« lumière brillante ») à laquelle le choral final fait aussi allusion. C'est la strophe finale du cantique *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (*Je peux partir dans la paix et la joie*; Martin Luther, 1524, d'après le cantique de louange de Syméon) qui est entendue encore aujourd'hui à ce jour de fête dans l'Eglise protestante.

L'orchestre de Bach pour cette occasion de fête fait appel à deux cors supplémentaires. Le rôle le plus important est cependant confié au violon solo qui, dans les deux arias *da capo* pour alto (premier mouvement) et ténor (troisième mouvement), ressort comme un instrument concertante. La première aria, « Erfreute Zeit im neuen Bunde » (« Temps de réjouissances sous la nouvelle alliance »), repose sur un modèle de danse et est en fait une allemande de caractère instrumental reconnaissable même si elle est dotée d'une ligne vocale; on y voit clairement des ressemblances avec le thème de l'*Allemande* tirée de la *Suite française en sol majeur* BWV 816 qui fut aussi composée à cette époque. En 1739, Johann Mattheson, le principal musicologue allemand du temps de Bach, caractérisa justement cette danse comme suit: « L'allemande... est une harmonie brisée, sérieuse et bien structurée qui crée l'image d'un esprit satisfait ou content qui se réjouit du bon ordre et de la paix. » Par l'expression « harmonie brisée » (« gebrochene Harmonie »), il veut dire des accords arpégés ainsi que trouvés dans la partie de violon solo; les mots-clés « sérieuse », « satisfait » et « content », ainsi que les autres indications du caractère de la danse, correspondent parfaitement à la forme retenue d'allégresse qui est l'état émotionnel sous-jacent dans l'aria de Bach. Dans la section du milieu, sur les mots « Wie freudig wird zur letzten Stunde die Ruhestatt, das Grab bestellt » (« Avec quelle allé-

gresse, à la dernière heure, le lieu de repos, le tombeau, est-il appelé »), Bach crée le son des cloches de la mort au violon solo: l'imitation des cloches est réussi par un effet de bariolage, l'alternance de cordes pressées et à vide.

Le second mouvement apporte une division logique entre le domaine de la citation évangélique (où on entend les paroles de Syméon) et, formulées par la basse solo, les paroles du cantique de louange récité dans le 8e ton psautier traditionnel accompagnées par une structure à deux voix habilement écrite (dont de longues parties sont en canon) aux violons, altos et continuo, ainsi que des explications de prône dans le style d'un récitatif.

Comme l'aria d'alto d'ouverture, l'aria de ténor « Eile, Herz, voll Freudigkeit » (« Hâte-toi, cœur plein d'allégresse » : troisième mouvement) ressemble à un type de danse, cette fois la gavotte. Johann Mattheson fit remarquer: « l'émotion qu'elle évoque en est vraiment une de la joie la plus exultante ». De plus, ceci correspond parfaitement et entièrement au contenu textuel du mouvement.

Le dernier récitatif et le choral final se passent de commentaire. Comme il le fait si souvent, Bach termine sa cantate avec un simple arrangement à quatre voix d'un cantique et il associe ainsi les fidèles, qui suivent dans un chant silencieux, à son œuvre d'art.

Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 190
(Chantez pour le Seigneur un chant nouveau)

C'était la coutume, sous l'ère baroque, d'accueillir chaque Nouvel An de manière festive. Et c'est exactement ce que Bach a fait, le 1er janvier 1724, le premier Nouvel An après le début de ses fonctions à Leipzig, avec la cantate *Singet dem Herrn ein neues Lied* (*Chantez pour le Seigneur un chant nouveau*). Ceux qui allèrent à l'église à Leipzig n'attendaient rien de moins de leur nouveau *cantor*; mais on peut imaginer quelle surprise et quel étonnement cette cantate a dû provoquer, en particulier son chœur d'ouverture: une musique aussi grandiose pour le Nouvel An n'avait certainement jamais été entendue à Leipzig auparavant. Dans le premier mouvement, Bach demande (en plus du chœur et de l'orchestre à cordes) des trompettes, timbales et un quatuor à vent consistant en trois hautbois et un basson; il permit aussi aux lignes vocales et aux instruments de se faire concurrence dans une multitude de combinaisons constamment changeantes de nuances et de matériel thématique. Toutefois, les manuscrits survivants de Bach ne nous fournissent qu'une image approximative et incomplète. La partition de Bach a été conservée sous forme fragmentaire; les deux premiers mouvements sont manquants. Et des parties utilisées pour l'exécution en 1724, celles pour les trois trompettes, timbales, les trois hautbois, alto et basso continuo se sont aussi égarées; c'est ainsi qu'il ne reste que les parties vocales et les parties de premiers et seconds violons. Elles sont donc les seules sources restantes des deux premiers mouvements qui manquent dans la partition manuscrite.

Ces pertes déplorables peuvent probablement remonter à Bach lui-même et à une exécution de la cantate sous une forme révisée pour célébrer le 200e anniversaire de la Confession d'Augsbourg en 1730. Cette nouvelle version – ainsi que le montrent des copies du texte – était une dite « parodie » (*Singet dem Herrn ein neues Lied*, BWV 190a): la musique était à peu près la même mais les récitatifs et arias suivaient de nouveaux textes – les récitatifs furent vraiment recomposés – et le choral final fut remplacé par un autre cantique. On dirait que Bach, pour minimiser la copie nécessaire, enleva simplement de la vieille partition les pages renfermant les deux premiers mouvements et les inséra dans la nouvelle et de même il prit les parties instrumentales maintenant manquantes dans l'édition de 1724 et les réutilisa dans une forme légèrement modifiée. Malheureusement, la version révisée de 1730 a également été perdue et, avec elle, tout le matériel, partition et parties, en provenance de la partition de 1724. Cela veut dire que les premier et second mouvements de cette cantate sont, strictement parlant, injouables; à tout le moins, ils requièrent une reconstruction impliquant un important effort créateur pour ressusciter. Dans le premier mouvement, il faut ajouter les trompettes, timbales, hautbois, basson, alto et continuo et, dans le second – où les trompettes et timbales se taisaient probablement – au moins la partie de continuo (l'alto, comme les deux parties de violon, supportait évidemment le chœur seulement tandis que les bois, s'ils jouaient du tout, auraient suivi les parties chorales).

C'est pourquoi la tâche devant nous n'est en rien facile, surtout en ce qui a trait au chœur, mais le défi est en même temps extrêmement tentant. Depuis le début du 20e siècle, des experts en musique de Bach dont Bernhard Todt (1904), Walther Reinhart (1948), Olivier Alain (1971) et Diethard

Hellmann (BWV 190a, 1972) ont essayé de reconstruire l'original perdu. Cet enregistrement du Collegium Bach du Japon repose sur une nouvelle tentative de s'approcher de l'original, une reconstruction de Masato Suzuki.

Le texte du chœur d'ouverture met entièrement l'accent sur la louange et la gratitude. Il repose sur des versets des Psaumes 149 et 150, assemblés d'une manière très semblable à celle du motet bien connu *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 225); et ici, comme dans le motet, Bach sentit le besoin d'arranger ces paroles – qui traitent de sa tâche la plus fondamentale, soit de chanter et de jouer à la gloire de Dieu – avec tous les moyens artistiques à sa disposition. Le mot « loben » (« louer ») est constamment souligné par des coloraturas de petite ou grande échelle et assume ainsi une importance centrale: « Die Gemeine der Heiligen soll ihn loben » (« [Chantez] ... sa louange dans l'assemblée de ses fidèles »), « Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen » (« Louez-le par la danse et le tambour, louez-le par les cordes et les flûtes »), « Alles, was Odem hat, lobe den Herrn » (« Que tout ce qui respire chante le Seigneur »). Bach s'étend et intensifie encore ce message en introduisant dans toute cette musique jubilante les deux premières lignes (« Herr Gott dich loben wir; Herr Gott, wir danken dir » [« Seigneur Dieu, nous te louons; Seigneur Dieu, nous te rendons grâce »]) de la nouvelle version allemande de Martin Luther de l'ancien *Te Deum laudamus* avec sa mélodie archaïque citée comme un *cantus firmus* solennel par le chœur à l'unisson – comme si toute l'assemblée d'un commun accord entrait dans le chant.

La citation chorale sert de lien comme d'habitude entre les premier et second mouvements. Les parties du chœur sont ici répétées en quatre sections chorales – maintenant à quatre voix. Elles sont séparées par des récitatifs pour voix solos (basse, ténor et alto) et elle révèlent pourquoi rendre à Dieu louange et action de grâce en ce jour du Nouvel An: pour la promesse d'un sort nouveau, d'une nouvelle bénédiction et d'une nouvelle miséricorde, pour sa bonté dans l'année écoulée, pour la protection du pays et de la ville contre les malheurs économiques, la peste et la guerre.

Suit une aria d'alto qui nous exhorte encore une fois à louer Dieu, une pièce dansante à la contribution instrumentale particulièrement imposante. On a suggéré à plusieurs occasions qu'il pourrait s'agir d'un arrangement d'une composition profane d'environ 1720, de la période de Bach comme directeur de la musique à la cour de Cöthen.

Si les trois premiers mouvements sont dédiés, pour ainsi dire, au festival de la nouvelle année, le récitatif de basse (quatrième mouvement) marque le point où la cantate tourne son attention vers le sermon traditionnel du jour dans le cadre de la fête de Noël: le récit évangélique du nom de Jésus (Luc 2, 21): dans la nouvelle année, le chrétien place sa vie sous la protection et les conseils de Jésus et, comme la fin du texte le mentionne, « [fängt] dieses Jahr in Jesu Namen an » (« cette année commence au nom de Jésus »). Le duo suivant pour ténor et basse, « Jesus soll mein alles sein » (« Jésus devrait être tout pour moi »; cinquième mouvement) est une hymne exprimant l'amour le plus sincère pour Jésus; le nom de Jésus commence chacune des six lignes du verset. La partition de Bach ne fait pas mention explicite d'un instrument solo mais il est probable que le hautbois d'amore était désigné: Bach aimait particulièrement utiliser cet instrument avec des textes traitant d'amour, dans ce cas de l'amour des chrétiens pour Jésus.

Avec son accompagnement festif aux cordes, le récitatif de ténor (sixième mouvement) demande la bénédiction de Jésus sur la nouvelle année pour le chef d'état de la Saxe (« sein Gesalbter » [« celui qu'il a oint »]) – le roi et le duc Auguste le Fort – et sur sa famille (« Stamm und Zweige » [« la souche et les ramures »]), sur l'église, l'école, le clergé et les fidèles, le conseil et les cours ainsi que sur les citoyens de Leipzig, pour la paix et l'honnêteté dans la ville.

Le choral final (avec une strophe de *Jesu, nun sei gepreiset* [*Jésus, à toi notre louange*] de Johannes Herman, 1591) semble rapprocher les concepts initial et final de la cantate et associe l'exhortation à louer Dieu et à lui rendre grâce à une prière pour sa Providence au cours de la nouvelle année. Encore une fois, Bach fait appel à l'orchestre en entier pour accompagner le chœur et il termine chaque ligne individuelle du verset avec un ornement festif aux trompettes et timbales.

© Klaus Hofmann 2002

NOTES DE LA PRODUCTION

Sie werden aus Saba alle kommen, BWV 65

Le seul matériel existant de cette cantate est la partition complète de la main de Bach; les parties originales ont été per-

dues. L'un des plus grands problèmes quant à l'interprétation de cette œuvre est l'absence de texte sur lequel chanter le choral final. Le dixième verset de *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (1647) de Paul Gerhardt cependant, qui apparaît dans l'espace sous le choral dans la partition complète – probablement de la main de Carl Friedrich Zelter, chef d'orchestre à la Singakademie à Berlin – semble entièrement approprié à ce contexte et c'est pourquoi nous avons décidé de l'utiliser à cette fin.

Jesus schläft, was soll ich hoffen, BWV 81

Le matériel principal existant relatif à cette cantate est la partition complète de la main de Bach et les parties originales, ainsi que les textes chantés qui furent imprimés pour être distribués dans l'assemblée des fidèles. Ces textes incluent ceux de six cantates dont la BWV 83, également entendue sur ce disque. Parmi les parties, celles du continuo en renferment une transposée pour orgue et une non-transposée avec basse chiffrée, suggérant qu'un instrument harmonique quelconque était joué. Un clavecin est utilisé pour la présente interprétation.

Vu que les chiffres n'apparaissent pas dans le récitatif de ténor qui constitue le second mouvement, il n'est pas inconcevable que le clavecin fût absent de cette pièce. Mais puisque la mélodie de ténor y apparaît, il n'y a pas de problème à jouer l'harmonie même en l'absence de chiffrage et c'est pourquoi nous avons décidé d'inclure le clavecin tout au long de l'œuvre à cette occasion.

Le mot « Felsen » (« rocher ») dans le passage « Ein Christ soll zwar wie Felsen stehn » dans le troisième mouvement, Aria, apparaît dans le manuscrit de Bach comme « Wellen » (« des vagues »). Mais l'expression « comme des vagues » semble inadéquate pour transmettre la notion du Christ debout au milieu des vagues qui se gonflent et celle « comme un rocher », qui apparaît à plusieurs reprises dans la Bible, est sûrement juste. Ulrich Leisinger, éditeur de la *Neue Bach-Ausgabe* (*Nouvelle Édition Bach*), écrit dans son commentaire sur cette œuvre qu'il semble probable que ce fût une erreur qui apparut dans la source de laquelle Bach copia le texte et, suivant sa recommandation, nous avons donc décidé de chanter « Felsen » plutôt que « Wellen ».

Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 190

Premier mouvement

La cantate no 190 prend une signification spéciale pour tous les spécialistes de la musique de Bach. Bien qu'elle devrait être l'une des plus joyeuses des cantates du Nouvel An, elle nous est parvenue sous une forme endommagée où il manquait la majeure partie du chœur d'introduction dans le premier mouvement et la plupart des parties instrumentales dans le second. Si rien n'avait survécu sous aucune forme, nous serions sans doute préparés à nous résigner à sa perte. Vu l'état actuel des choses, nous avons certaines parties vocales complètes mais, pour l'orchestre, seulement deux parties de violon. On se trouve donc à débattre constamment de la possibilité de jouer l'œuvre. Il est digne de mention dans ce contexte que ni Gustav Leonhardt ni Nikolaus Harnoncourt n'incluent cette œuvre dans leurs éditions enregistrées de l'intégrale des cantates.

En ce qui touche le Collegium Bach du Japon, notre abord du problème est que dans le cas d'œuvres qui nous ont été transmises dans une forme incomplète, il est probablement plus près des intentions de Bach d'essayer de recréer une œuvre que de la jouer dans sa forme incomplète. A partir de ce principe, nous avons par exemple reconstruit les parties *obbligato* telles qu'elle pourraient avoir sonné dans les arias des cantates BWV 37, 162, 161 et 181. Mais dans le cas du BWV 190, toute tentative d'exécution de l'œuvre requerrait un procédé de restauration sur une échelle incomparablement plus grande que celle impliquée par la reconstruction des parties instrumentales *obbligato* dans ces arias. Néanmoins, en examinant les merveilleuses parties vocales existantes et les diverses figures éparses dans les parties de violon, j'ai commencé à sentir de plus en plus qu'il serait bien possible de restaurer l'œuvre en utilisant les éléments survivants et j'ai décidé d'essayer. Comme Klaus Hofmann le dit dans son commentaire sur l'œuvre, plusieurs gens ont tenté de restaurer l'œuvre depuis le début du 20e siècle et Ton Koopman en particulier a récemment enregistré sa propre tentative de restauration. Pour la présente, j'ai décidé de produire une version unique au Collegium Bach du Japon sans référence à quelque édition que ce soit sauf celle de Diethard Hellmann. J'ai confié à mon fils, Masato Suzuki, la tâche de restaurer le premier mouvement et j'ai restauré moi-même le second.

Toute tentative de restauration de l'œuvre doit commencer par une claire compréhension de la manière dont le BWV 190 a été transmis. Le principal matériel survivant est le suivant :

(1) La partition complète de la main propre du compositeur mais renfermant seulement les mouvements 3 à 7. (Mus. ms. Bach P 127)

(2) Des parties originales imparfaites pour soprano, alto, ténor, basse et premiers et seconds violons. (Mus. ms. Bach St 88. Les parties de violon ne sont pas celles qui auraient été utilisées par les principaux violonistes mais des parties « doublettes », c'est-à-dire des copies des parties principales utilisées par les autres violonistes des sections.)

Création de l'œuvre et histoire de la transmission du matériel qui lui est relatif

A partir des filigranes visibles sur le matériel existant, il est clair que l'œuvre fut créée au Nouvel An de 1724.

Les arias et les récitatifs de la cantate furent révisés à l'occasion de l'office du 25 juin 1730 commémorant le 200e anniversaire de la Confession d'Augsbourg, et la section chorale ne subit pas de changements (BWV 190a). Des parties de la partition originale du BWV 190 et les parties instrumentales furent utilisées telles quelles à cette occasion mais, pour une raison quelconque, elles semblent avoir été perdues tout de suite après.

Possibilités et méthodes de restauration du premier mouvement

Toute tentative de reconstruction du premier mouvement doit d'abord surmonter le problème de l'instrumentation. Elle apparaît après le titre sur la première page de la partie existante pour violon et est indiquée comme suit :

In Fest: Circumcis: Domin, / Jes: Christi / Singet dem Herrn ein neues Lied etc. / â / 4 Voc.: / 3 Clarini / é Tamburi / 3 Hautbois / Baßouno / 2 Violini / Viola / con / Continuo / di Sign: / JS Bach

Il est donc clair qu'en plus du chœur normal à quatre voix, des trois parties de cordes et du continuo, nous avons trois trompettes et timbales, trois hautbois et basson, chacun avec sa propre partie individuelle. Seules quelques cantates demandent trois hautbois. Mais les parties de second et de troisième hautbois renferment des passages qui descendent sous le do central, la note la plus basse des hautbois du temps de Bach, et c'est pourquoi il semble possible que ces parties fussent en fait destinées à être jouées par des hautbois d'amore ou hautbois da caccia. Pour cette exécution cependant, nous avons opté pour l'instrumentation telle qu'indiquée dans la partie de violon au pied de la lettre et employé trois hautbois.

Une analyse soigneuse faite au cours du procédé de restauration des éléments musicaux existants indique que les motifs suivants peuvent être utilisés avec beaucoup d'effet :

a) Un thème de quatre mesures au début de la partie vocale : il peut être utilisé de même dans chacune des sections instrumentales. De plus, il correspond au thème fugué qui apparaît dans la mesure 87. Le patron rythmique dans la troisième mesure peut être répété à volonté.

b) Les notes répétées qui apparaissent dans la troisième mesure de la partie de violon formant un élément relié au thème fugué.

c) La figure apparaissant dans les mesures 7 et 8 de la partie de violon qui peut de même être combinée à la troisième mesure du thème. Cette figure est répétée séquentiellement à partir de la neuvième mesure.

d) La figure apparaissant dans les mesures 18 et 19 de la partie de violon qui peut être utilisée à partir du début du thème comme contremélodie.

La structure harmonique générale peut être présumée assez clairement mais, après l'apparition de la mélodie du *Te Deum* dans la mesure 79, la musique dans les mesures 82 et 83 est difficile à sonder. Mais, à partir de la partie de violon existante, on ne peut que conclure que la mesure 82 est en si mineur tandis que la mesure 83 est dans la dominante de mi mineur. Cela veut dire que la fugue commençant au début de la mesure 87 doit inévitablement être en si mineur.

Quant à la structure de la fugue, Masato Suzuki, le responsable de la restauration, prit sur lui d'introduire le thème à plusieurs endroits en plus de ceux où il apparaît dans les parties vocales. Le thème est donc énoncé aux trompettes à partir de la mesure 99 et dans le continuo à partir de la mesure 120 et, de la mesure 123, le thème de fugue est introduit en la majeur avec l'unisson du chœur dans la seconde moitié de la mélodie du *Te Deum*. Bach aurait trouvé tout naturel d'allier ces deux éléments.

Il est évidemment impossible de dire si cette restauration s'accorde avec les intentions de Bach. De plus, les auditeurs

décideront eux-mêmes si elle est réussie dans la cantate en tant qu'entité. Mais j'ajouterais que presque toutes les parties individuelles de cette restauration reposent sur des motifs créés par Bach lui-même, présents dans les parties vocales et les deux parties de violon existantes.

Second mouvement

La seconde pièce incorpore une section de récitatif à l'intérieur d'un simple choral de *Te Deum* à quatre voix. Il semble probable que des instruments s'associaient au chœur dans les sections chorales. Nous avons omis les trois hautbois et trompettes parce que ces instruments ne conviennent pas à être combinés aux parties chorales en termes d'étendue et de motif mélodique. Le récitatif est soutenu par le continuo seul (ce style est connu sous le nom de *recitativo secco*).

Cinquième mouvement

L'aria constituant le cinquième mouvement est un duo pour ténor et basse mais on ne sait pas avec certitude quel instrument aurait joué la partie obligée ici. Ce mouvement n'est pas inclus dans la partie de violon existante mais, puisqu'elle n'était pas celle utilisée par le violon solo ni par l'un des principaux pupitres, il reste néanmoins possible qu'elle ait été jouée par le violon. Le fait que la note la plus basse dans cette partie ne descende pas sous le la sous le do central implique que le hautbois d'amour serait une autre possibilité mais, à mon avis, la ligne mélodique est plus appropriée à un instrument à cordes et c'est pourquoi nous avons décidé de donner la partie au violon.

© ***Masaaki Suzuki 2003***

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

Le **Collegium Bach du Japon** se compose d'un orchestre et d'un chœur mis sur pied en 1990 par Masaaki Suzuki. L'orchestre est formé des meilleurs spécialistes du Japon en exécution sur des instruments d'époque. L'ensemble s'efforce de présenter des exécutions idéales de la musique religieuse du baroque, surtout l'œuvre de Johann Sebastian Bach, et d'agrandir le public intéressé à cette musique. Tous les efforts sont faits pour suivre la pratique d'exécution du temps duquel la musique date; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité tonale qui caractérisait l'ère baroque tandis que le chœur adopte un caractère expressif clair et dramatique qui renforce les nuances verbales de la langue allemande.

L'ensemble fit ses débuts en avril 1990 et, depuis 1992, il donne des concerts réguliers présentant les cantates sacrées de Bach au Casals Hall de Tokyo et à la chapelle de l'Université pour femmes Kobe Shoin. L'ensemble transféra la base de ses opérations au Kioi Hall en 1997, puis à la salle de concert de l'opéra de la ville de Tokyo en 1998 où il donne maintenant des concerts réguliers.

En plus de donner un grand nombre de concerts au Japon, l'ensemble se produit souvent en outre-mer. Depuis son apparition au festival de musique de St-Florent-le-Vieil, l'ensemble s'est présenté régulièrement à des festivals de musique en Israël et partout en Europe. Au cours de l'année Bach en 2000, la formation fut invitée aux festivals de musique de Santiago en Espagne, Bach de Leipzig en Allemagne et Melbourne en Australie. Ses concerts à ces trois occasions furent couronnés de succès et vus comme le sommet de ces festivals. Au Japon, le CBJ fut présenté comme les artistes principaux de la série "Bach 2000" au Suntory Hall à Tokyo.

Depuis son premier enregistrement en 1995, le Collegium Bach du Japon a fait beaucoup de disques sur étiquette BIS. La série des cantates de Bach a été chaudement reçue au Japon et sur la scène internationale. En 1999, les enregistrements par l'ensemble de la *Passion selon saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* furent mis en nomination pour des prix par le magazine britannique *Gramophone* et les deux furent choisis par le magazine comme "Enregistrements recommandés" de ces deux œuvres. En 2000, l'enregistrement de la *Passion selon saint Jean* gagna le premier prix dans la catégorie musique chorale des 18^{e} et 19^{e} siècles aux Prix Classiques de Cannes (MIDEM 2000).

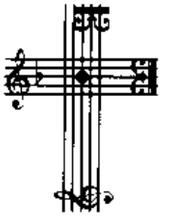
Masaaki Suzuki est né à Kobe et il a commencé à jouer comme organiste d'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il a aussi étudié le clavecin dans le groupe de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. Il se rendit à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979 pour étudier le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fréquents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles, surtout aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo. Il reçut en 2001 la Croix de Chevalier de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne.

Tout en travaillant comme claveciniste et organiste soliste, il fonda en 1990 le Collegium Bach du Japon avec lequel il s'engagea dans une série d'exécutions des cantates sacrées de J.S. Bach. Il a fait de nombreux enregistrements, lançant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. Comme claveciniste, il enregistre l'œuvre complet de Bach pour clavecin.

Robin Blaze, haute-contre, étudia la musique au Magdalen College à Oxford et il gagna une bourse pour le Royal College of Music où il étudia grâce à l'aide de la fondation de la comtesse de Munster. Il entra ensuite au chœur de l'église St-Georges à Windsor. Il étudie maintenant avec Michael Chance et Ashley Stafford. Il poursuit une carrière de récitaliste et il a chanté beaucoup d'opéras et d'oratorios; son horaire chargé l'a conduit en Europe, Amérique du Sud, Australie et au Japon pour travailler avec de distingués chefs d'orchestre experts en musique ancienne.

Le ténor **James Gilchrist** commença sa carrière comme médecin, se tournant entièrement vers la musique en 1996. En récital, il a chanté des œuvres de Grainger, Britten, Quilter et Tippett et il travaille régulièrement en partenaire avec la pianiste Anna Tilbrook. Sur la scène d'opéra il a interprété Quint dans *Turn of the Screw* de Britten, Ferrando dans *Così fan tutte*, Scaramuccio dans *Ariadne auf Naxos* de Strauss, *Sir John in Love* de Vaughan Williams et Hyllus dans *Hercules* de Haendel. Un fervent adepte de musique contemporaine, il a chanté dans des créations de Knut Nystedt, Tavener et Helen Ottoway. Il a récemment présenté en concert *Acis and Galatea* aux Proms de la BBC avec l'Académie de Musique Ancienne ainsi que des cantates de Bach avec le Chœur et l'Orchestre Monteverdi dans leur célèbre « Pèlerinage Bach » avec sir John Eliot Gardiner.

Né en 1954, **Peter Kooij**, basse, entreprit sa carrière musicale à six ans comme membre d'un chœur d'enfants et il chanta plusieurs soli de soprano lors de concerts et d'enregistrements. Il commença pourtant ses études musicales proprement dites comme violoniste. Puis il prit des cours de chant de Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et il obtint son diplôme de soliste en 1980. Peter Kooij participe régulièrement aux festivals les plus importants d'Europe. Il a aussi chanté en Israël, Amérique du Sud et au Japon avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington et Michel Corboz. Peter Kooij enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.



Sie werden aus Saba alle kommen (All they from Sheba shall come), **BWV 65**

1 1. [CHOR]

Sie werden aus Saba alle kommen,
Gold und Weihrauch bringen
und des Herren Lob verkündigen.

2 2. CHORAL

Die Kön'ge aus Saba kamen dar,
Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar,
Alleluja!

3 3. REZITATIV *Baß*

Was dort Jesaias vorhergesehn,
Das ist zu Bethlehem geschehn.
Hier stellen sich die Weisen
Bei Jesu Krippen ein
Und wollen ihn als ihren König preisen.
Gold, Weihrauch, Myrrhen sind
Die köstlichen Geschenke,
Womit sie dieses Jesuskind
Zu Bethlehem im Stall beehren.
Mein Jesu,
wenn ich itzt an meine Pflicht gedenke,
Muß ich mich
auch zu deiner Krippen kehren
Und gleichfalls dankbar sein:
Denn dieser Tag ist mir
ein Tag der Freuden,
Da du, o Lebensfürst,
Das Licht der Heiden
Und ihr Erlöser wirst.
Was aber bring ich wohl,
du Himmelskönig?
Ist dir mein Herze nicht zuwenig,
So nimm es gnädig an,
Weil ich nichts Edlers bringen kann.

4 4. ARIE *Baß*

Gold aus Ophir ist zu schlecht,
Weg, nur weg mit eitlen Gaben,
Die ihr aus der Erde brecht!
Jesus will das Herze haben.

1. [CHORUS]

All they from Sheba shall come;
They shall bring gold and incense;
And they shall shew forth the praises of the Lord.

2. CHORALE

The kings came from out of Sheba,
And laid there Gold, incense and myrrh,
Halleluia!

3. RECITATIVE *Bass*

That which Isaiah foresaw
Has taken place in Bethlehem.
The Wise Men stand
Before Jesus's crib
And seek to praise him as their king.
Gold, incense and myrrh
Are their costly gifts,
With which they honour the child Jesus
In the stable at Bethlehem.
My Jesus,
When I now think of my duty,
I must also
Turn to your crib
And be equally thankful:
For this day is
A day of joy,
When you, O prince of life,
Will be the light of the heathens
And their salvation:
But what shall I bring,
You heavenly king?
If my heart is not too little for you
So gracefully accept it
Because I have nothing worthier to offer.

4. ARIA *Bass*

Gold from Ophir is too poor,
Away, away with such vain gifts,
Which you break from the earth!
Jesus wants your heart.

Schenke dies, o Christenschar,
Jesu zu dem neuen Jahr!

Give this, O faithful Christians
To Jesus this new year!

5 5. REZITATIV *Tenor*

Verschmähe nicht,
Du, meiner Seele Licht,
Mein Herz, das ich in Demut zu dir bringe.
Es schließt ja solche Dinge
In sich zugleich mit ein,
Die deines Geistes Früchte sein.
Des Glaubens Gold,
der Weihrauch des Gebets,
Die Myrrhen der Geduld
sind meine Gaben,
Die sollst du, Jesu, für und für
Zum Eigentum und zum Geschenke haben.
Gib aber dich auch selber mir,
So machst du mich
zum Reichsten auf der Erden;
Denn, hab ich dich, so muß
Des größten Reichtums Überfluß
Mir dermaleinst im Himmel werden.

5. RECITATIVE *Tenor*

Do not disdain,
You, the light of my soul,
My heart that I bring you in humility.
It shuts in such things
Within itself
As are the fruit of your spirit.
The gold of faith,
The incense of prayer,
The myrrh of patience,
These are my gifts,
These shall be for you, Jesus,
As your possessions to have as a gift.
But give yourself to me,
And make me
The richest person on earth;
For if I have you,
One day in heaven I shall gain
The greatest riches in excess.

6 6. [ARIE] *Tenor*

Nimm mich dir zu eigen hin,
Nimm mein Herze zum Geschenke.
Alles, alles, was ich bin,
Was ich rede, tu und denke,
Soll, mein Heiland, nur allein
Dir zum Dienst gewidmet sein.

6. [ARIA] *Tenor*

Take me as your own,
Take my heart as a gift,
All, all that I am,
All I speak and do and think,
Shall, my savour, alone
Be dedicated to your service.

7 7. CHORAL*

Ei nun, mein Gott, so fall ich dir
Getrost in deine Hände.
Nimm mich und mach es so mit mir
Bis an mein letztes Ende,
Wie du wohl weißt, daß meinem Geist
Dadurch sein Nutz entstehe,
Und deine Ehr je mehr und mehr
Sich in mir selbst erhöhe.

7. CHORALE*

Now, my God, I fall
Consoled into your embrace.
Take me and do with me thus
Right to my very end,
As you well know how to, so that my soul
May thus be raised,
And your honour more and more
Will be exalted in me.

** Please see the notes by Masaaki Suzuki and Klaus Hofmann concerning the text of this chorale.*

Jesus schläft, was soll ich hoffen (Jesus is sleeping, what shall I hope for), **BWV 81**

8 1. ARIE *Alt*

Jesus schläft, was soll ich hoffen?
Seh ich nicht
Mit erblaßtem Angesicht
Schon des Todes Abgrund offen?

9 2. REZITATIV *Tenor*

Herr, warum trittest du so ferne?
Warum verbirgst du dich zur Zeit der Not,
Da alles mir ein kläglich Ende droht?
Ach, wird dein Auge nicht
durch meine Not beweget,
So sonsten nie zu schlummern pfleget?
Du wiesest ja mit einem Sterne
Vordem den neubekehrten Weisen,
Den rechten Weg zu reisen.
Ach, leite mich durch deiner Augen Licht,
Weil dieser Weg
nichts als Gefahr verspricht.

10 3. ARIE *Tenor*

Die schäumenden Wellen von Belials Bächen
Verdoppeln die Wut.
Ein Christ soll zwar wie Felsen stehn,
Wenn Trübsalswinde um ihn gehn,
Doch suchet die stürmende Flut
Die Kräfte des Glaubens zu schwächen.

11 4. ARIOSO *Baß*

Ihr Kleingläubigen,
warum seid ihr so furchtsam?

12 5. ARIE *Baß*

Schweig, aufgetürmtes Meer!
Verstumme, Sturm und Wind!
Dir sei dein Ziel gesetzet,
Damit mein auserwähltes Kind
Kein Unfall je verletzet.

1. ARIA *Alto*

Jesus is sleeping, what shall I hope for?
Do I not already see
With pale complexion
The abyss of death open?

2. RECITATIVE *Tenor*

Lord, why are you so distant?
Why do you hide in this time of need,
While for me there is a terrible end?
Oh, is not your eye
Moved by my plight
That never rests in slumber?
You showed with a single star
To the newly converted wise men
The right road to travel.
Oh, lead me by the light of your eyes,
Because this path
Promises nothing but danger.

3. ARIA *Tenor*

The foaming waves of Belial's rivers
Double their anger.
A Christian must stand like a rock
When winds of trouble attack him,
And yet the storming torrent seeks
To weaken the power of faith.

4. ARIOSO *Bass*

Why are ye fearful,
O ye of little faith?

5. ARIA *Bass*

Be still, gathering seas!
Be silent, storms and wind!
Your goal has been set
So that my chosen child
Is not subject to any accident.

13 6. REZITATIV *Alt*

Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort,
Mein Helfer ist erwacht,
So muß der Wellen Sturm,
des Unglücks Nacht
Und aller Kummer fort.

14 7. CHORAL

Unter deinen Schirmen
Bin ich für den Stürmen
Aller Feinde frei.
Laß den Satan wüttern,
Laß den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken,
Jesus will mich decken.

6. RECITATIVE *Alto*

Happy am I, for my Jesus speaks a word,
My helper has awoken,
So the storm of the waves,
The night of despair
And all worries must disappear.

7. CHORALE

Beneath your protection
I am free of the storm.
And all enemies.
Let Satan rattle,
Let the enemy grow bitter,
Jesus does not desert me.
If there is thunder and lightning,
If sin and hell threaten,
Jesus will protect me.

Erfreute Zeit im neuen Bunde (Blessed time of the new covenant), BWV 83

15 1. ARIE *Alt*

Erfreute Zeit im neuen Bunde,
Da unser Glaube Jesum hält.
Wie freudig wird zur letzten Stunde
Die Ruhestatt, das Grab bestellt!

16 2. ARIE [+REZITATIV] *Baß*

Herr, nun lässest du deinen Diener
in Friede fahren,
wie du gesaget hast.

Rezitativ: Was uns als Menschen schrecklich scheint,
Ist uns ein Eingang zu dem Leben.
Es ist der Tod
Ein Ende dieser Zeit und Not,
Ein Pfand, das uns der Herr gegeben
Zum Zeichen, dass er's herzlich meint
Und uns will nach vollbrachtem Ringen
Zum Frieden bringen.

1. ARIA *Alto*

Blessed time of the new covenant,
When our faith is in Jesus.
How joyfully, at the final hour,
Is the quiet place, the waiting grave!

2. ARIA [+RECITATIVE] *Bass*

Lord, now lettest thou thy servant
Depart in peace
According to thy word.

Recitative: What seems appalling to all mankind,
Is for us the entrance to life.
Death is
An end to this time of suffering,
A pledge, given to us by the Lord
As a sign that he means well
And wishes to bring us, when the fight is over,
To peace.

Und weil der Heiland nun
Der Augen Trost, des Herzens Labsal ist,
Was Wunder,
daß ein Herz des Todes Furcht vergißt!
Es kann erfreut den Ausspruch tun:
Denn meine Augen haben
deinen Heiland gesehen,
welchen du bereitet hast für allen Völkern.

17 3. ARIE *Tenor*

Eile, Herz, voll Freudigkeit
Vor den Gnadenstuhl zu treten!
Du sollt deinen Trost empfangen
Und Barmherzigkeit erlangen,
Ja, bei kummervoller Zeit,
Stark am Geiste, kräftig beten.

18 4. REZITATIV *Alt*

Ja, merkt dein Glaube
noch viel Finsternis,
Dein Heiland kann
der Zweifel Schatten trennen:
Ja, wenn des Grabes Nacht
Die letzte Stunde schrecklich macht,
So wirst du doch gewiß
Sein helles Licht im Tode
selbst erkennen.

19 5. CHORAL

Er ist das Heil und selig Licht
Für die Heiden,
Zu erleuchten, die dich kennen nicht,
Und zu weiden.
Er ist deins Volks Israel
Der Preis, Ehr, Freud und Wonne.

And because now the saviour
Is comfort for the eyes, refreshment for the heart,
What a wonder is it
That a heart forgets the fear of death!
It can rejoice in the promise:
For mine eyes have
Seen thy salvation,
Which thou hast prepared before the face of all people.

3. ARIA *Tenor*

Hurry, heart full of rejoicing
To appear before the mercy seat!
You will find your comforter
And receive mercy,
Yes, in troublesome times,
Strong in spirit, pray forcefully.

4. RECITATIVE *Alto*

Yes, if your faith
Meets much darkness,
Your saviour can
Disperse the clouds of doubt;
Yes, if the night of the grave
Makes your last moments terrible,
Then you will be certain
To recognize his bright light
In death.

5. CHORALE

He is holiness and blessed light
To the heathen,
To enlighten those who do not know him,
And to feed them.
He is the prize, honour, joy and bliss
Of your people Israel.

Singet dem Herrn ein neues Lied (Sing unto the Lord a new song), **BWV 190**

20 1. CHOR

Singet dem Herrn ein neues Lied!
Die Gemeine der Heiligen soll ihn loben.
Lobet ihn mit Pauken und Reigen,
lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!
Herr Gott, dich loben wir!
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!
Herr Gott, wir danken dir!
Alleluja!

21 2. CHORAL UND REZITATIV

(Baß, Tenor, Alt)

Choral: Herr Gott, dich loben wir,

Rezitativ (Baß): Daß du mit diesem neuen Jahr
Uns neues Glück und neuen Segen schenkest
Und noch in Gnaden an uns denkest.

Choral: Herr Gott, wir danken dir,

Rezitativ (Tenor): Daß deine Gütigkeit
In der vergangnen Zeit
Das ganze Land und unsre werte Stadt
Vor Teurung, Pestilenz und Krieg behütet hat.

Choral: Herr Gott, dich loben wir,

Rezitativ (Alt): Denn deine Vatertreu
Hat noch kein Ende,
Sie wird bei uns noch alle Morgen neu.
Drum falten wir,
Barmherzger Gott, dafür
In Demut unsre Hände
Und sagen lebenslang
Mit Mund und Herzen Lob und Dank.

Choral: Herr Gott, wir danken dir!

22 3. ARIE *Alt*

Lobe, Zion, deinen Gott,
Lobe deinen Gott mit Freuden,
Auf! erzähle dessen Ruhm,

1. CHORUS

Sing unto the Lord a new song!
And his praise in the congregation of Saints.
Praise him with with the timbrel and dance:
With stringed instruments and organs.
Lord God we praise thee.
Let everything that hath breath praise the Lord.
Lord God we thank thee.
Halleluia!

2. CHORALE AND RECITATIVE

(Bass, Tenor, Alto)

Chorale: Lord God we praise thee,

Recitative (Bass): That with this new year
You grant to us renewed happiness and bliss
And consider us mercifully.

Chorale: Lord God we thank thee,

Recitative (Tenor): That your goodness to us
In times past
Has preserved the whole country and our dear city
From hard times, pestilence and war.

Chorale: Lord God we praise thee,

Recitative (Alto): For your fatherly devotion
Knows no end,
It is new to us every morning.
Therefore we join our hands,
O merciful God,
In true humility
And constantly express
Our praise and thanks with voice and heart.

Chorale: Lord God we thank thee!

3. ARIA *Alto*

Praise, Zion, your God,
Praise your God with joy,
Up! Declare his praise,

Der in seinem Heiligtum
Fernerhin dich als dein Hirt
Will auf grüner Auen weiden.

23 4. REZITATIV *Baß*

Es wünsche sich die Welt,
Was Fleisch und Blute wohlgefällt;
Nur eins, eins bitt ich von dem Herrn,
Dies eine hätt ich gern,
Daß Jesus, meine Freude,
Mein treuer Hirt, mein Trost und Heil
Und meiner Seelen bestes Teil,
Mich als ein Schäflein seiner Weide
Auch dieses Jahr mit seinem Schutz umfasse
Und nimmermehr aus seinen Armen lasse.
Sein guter Geist,
Der mir den Weg zum Leben weist,
Regier und führe mich auf ebner Bahn.
So fang ich dieses Jahr in Jesu Namen an.

24 5. ARIE (DUETT) *Tenor, Baß*

Jesus soll mein alles sein,
Jesus soll mein Anfang bleiben,
Jesus ist mein Freudenschein,
Jesu will ich mich verschreiben.
Jesus hilft mir durch sein Blut,
Jesus macht mein Ende gut.

25 6. REZITATIV *Tenor*

Nun, Jesus gebe,
Daß mit dem neuen Jahr
auch sein Gesalbter lebe;
Er segne beides, Stamm und Zweige,
Auf daß ihr Glück bis an die Wolken steige.
Es segne Jesus Kirch und Schul,
Er segne alle treue Lehrer,
Er segne seines Wortes Hörer;
Er segne Rat und Richterstuhl;
Er gieß auch über jedes Haus
In unsrer Stadt die Segensquellen aus;
Er gebe, daß aufs neu
Sich Fried und Treu

Who in his holiness,
For evermore your shepherd
Will lead you to green pastures.

4. RECITATIVE *Bass*

May the world wish
What is pleasing to flesh and blood;
I seek only one thing from the Lord,
This one thing I desire:
That Jesus, my joy,
My faithful shepherd, my comfort and healer
And the best part of my soul,
Would lead me to pasture like a lamb
And this year too surround me with his protection
And never let me leave his arms.
His good spirit,
That shows me the way to life,
May it direct and lead me on a smooth path,
So that I can begin this year in the name of Jesus.

5. ARIA (DUET) *Tenor, Bass*

Jesus shall be my all.
Jesus shall be my beginning,
Jesus is my source of joy;
I would promise myself to Jesus.
Jesus helps me through his blood,
Jesus gives me a good end.

6. RECITATIVE *Tenor*

Now, may Jesus grant
That with the new year
His anointed will live;
May he bless both trunk and twig,
So that their joy may rise to the clouds.
May Jesus bless church and school,
May he bless all faithful teachers,
May he bless those that hear his words;
May he bless the council and the courts;
May he pour out over every house
In our town, from the source of blessedness;
May he grant that again
That peace and faithfulness

In unsern Grenzen küssen mögen.
So leben wir dies ganze Jahr im Segen.

May kiss within our boundaries.
So that we live this whole year in blessedness.

26 7. CHORAL

Laß uns das Jahr vollbringen
Zu Lob dem Namen dein,
Daß wir demselben singen
In der Christen Gemein;
Wollst uns das Leben fristen
Durch dein allmächtig Hand,
Erhalt deine lieben Christen
Und unser Vaterland.
Dein Segen zu uns wende,
Gib Fried an allem Ende;
Gib unverfälscht im Lande
Dein seligmachend Wort.
Die Heuchler mach zuschanden
Hier und an allem Ort.

7. CHORALE

Let us conclude the year
In praising thy name,
That we sing it together
Among the Christians;
Support our lives
Through your almighty hand,
Keep the dear Christians
And our fatherland.
Send your blessing to us,
Grant peace everywhere;
Give unfalsified to the world
Your blessed word.
Destroy the devil
Here and throughout the world.

Recording data: 2002-02-12/14 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Balance engineer/Tonmeisterin: Rita Hermeyer
Neumann microphones; Studer mixer; Genex MOD recorder; Stax headphones
Producer: Uli Schneider
Digital editing: Uli Schneider
Cover texts: © Klaus Hofmann 2002; © Masaaki Suzuki 2003
English translation: Andrew Barnett & William Jewson
German translation: Horst A. Scholz
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Front cover design: Sofia Scheutz
Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© 2002 & ℗ 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Robin Blaze

James Gilchrist

Peter Kooij

Masaaki Suzuki